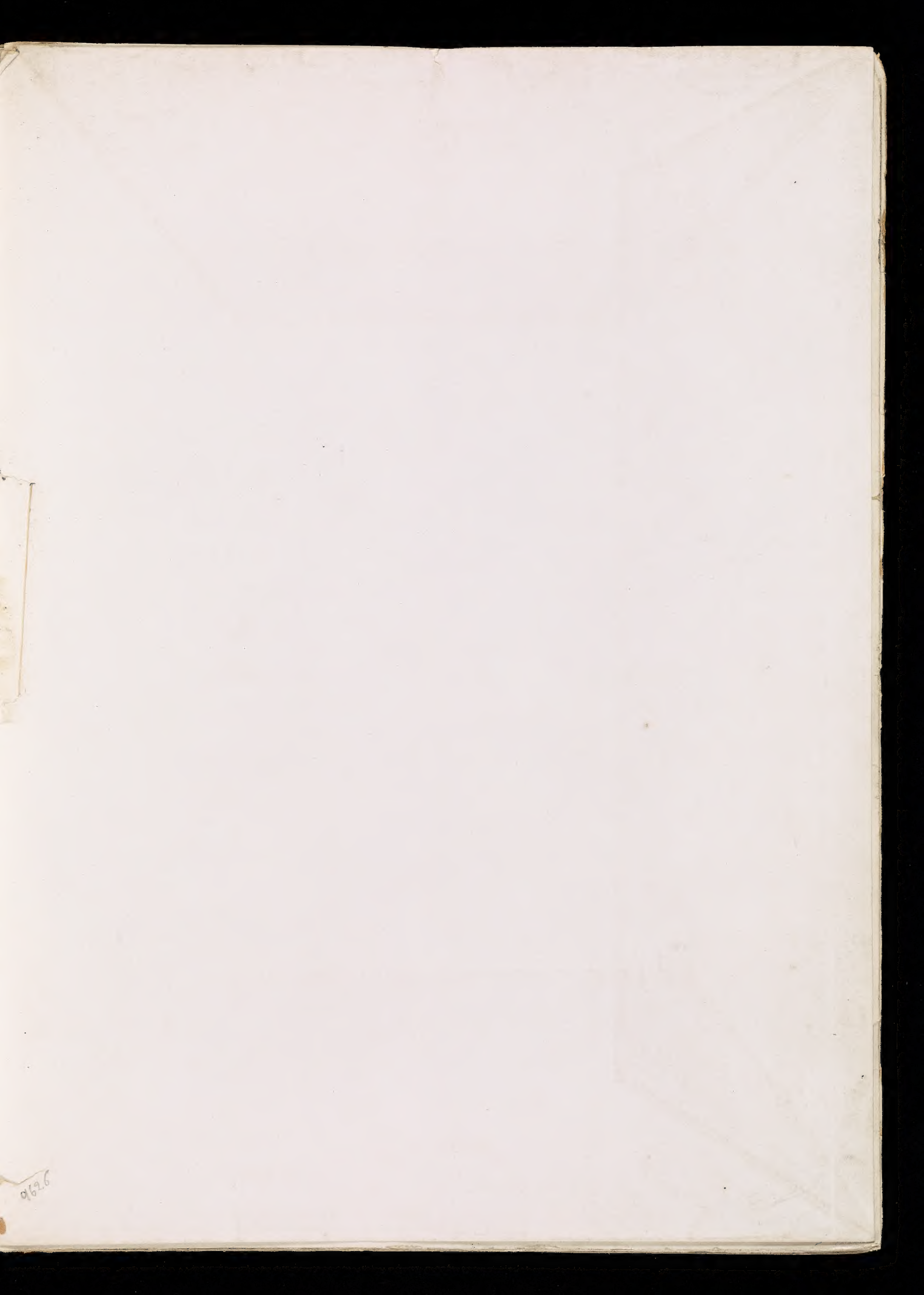
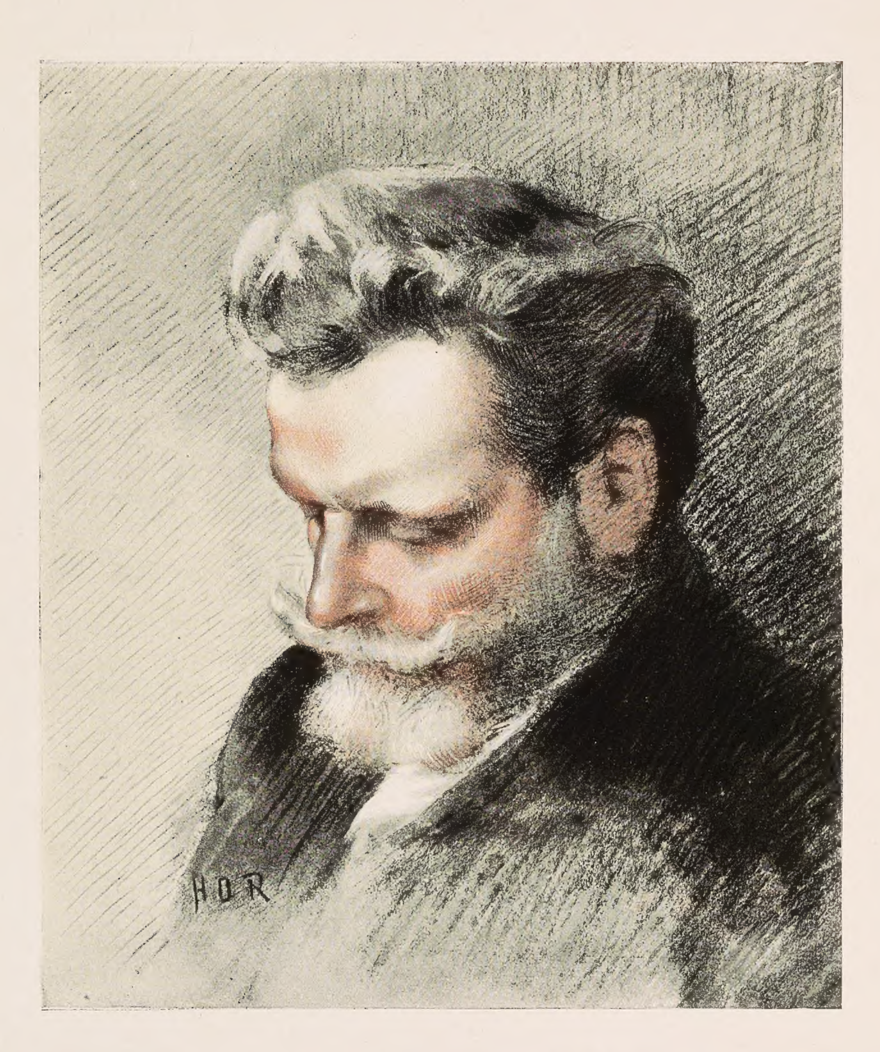
ALFRED ROLL



ALFRED ROLL



Alfred-Philippe Roll (1904)

L. ROGER-MILÈS

ALFRED ROLL

PARIS
A. LAHURE, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
9, RUE DE FLEURUS, 9
—
MDCCCCIV



CHAPITRE PRÉLIMINAIRE

CARACTÈRES GÉNÉRAUX
ET PSYCHOLOGIE DU PEINTRE.
UNITÉ DE L'ŒUVRE.
LA MATIÈRE SPIRITUALISÉE



L'AGRICULTURE

CHAPITRE PRELIMINAIRE

CARACTÈRES GÉNÉRAUX ET PSYCHOLOGIE DU PEINTRE UNITÉ DE L'ŒUVRE — LA MATIÈRE SPIRITUALISÉE

Pour quiconque a suivi depuis vingt-cinq ans le mouvement de l'art français, en ses manifestations complexes, l'étude de l'œuvre du peintre Alfred-Philippe Roll offre un attrait tout spécial : Roll apparaît dans la phalange de ceux que le talent a poussés au succès, lors des premières années qui ont suivi la guerre, avec des qualités qui lui appartiennent en propre et ne permettent pas de l'ajouter à telle ou telle école. L'école de 1830 qui lui est antérieure d'un demi-siècle, ni l'école impressionniste qui lui est contemporaine n'ont le droit de le revendiquer comme leur. Il n'a adopté aucune des tendances qui se faisaient jour à côté de lui; aucune des formules toutes faites qui le sollicitaient et par lesquelles, jeune, il eût été excusable peut-être de se laisser tenter.

Il a eu un idéal et une volonté; un idéal qui, pour s'exprimer, réclamerait toutes les heures de sa carrière; et une volonté qui le conduirait, sans lassitude, à la discipline de cet idéal.

Nulle carrière en effet ne présente plus d'unité, tandis que l'œuvre se pare de diversité : mais cette diversité n'est qu'apparente; tous les morceaux dont elle se compose sont bien issus de la même inspiration, nourris de la même sève généreuse, cherchés dans un même effort de volonté.

L'artiste, d'ailleurs, qui mérite vraiment ce nom, doit se manifester, dès les heures de début, par des intentions qui seront les intentions de toute sa vie. A mesure que l'étude lui mettra en main les moyens de parfaire ses conquêtes d'idéal, il accomplira ce que le vulgaire appelle d'un mot très large : « des progrès »; ce que les esprits mieux renseignés considèrent simplement comme le processus normal de l'évolution essentielle; mais, dès l'abord, l'artiste doué doit embrasser tout son avenir d'un seul regard; il doit donner des gages de sa personnalité, qui s'est choisi une voie; il doit, en ce qui concerne son activité psychologique, savoir où il ira et comme il ira.

ÉTUDE

D'autre part, s'il peut s'affranchir de toute tutelle d'art, de toute formule qui ne serait pas sienne, il ne peut se dérober à l'empreinte de son temps : dans l'air qu'il respire, dans la foule aux appétits variés, aux instincts qui façonnent ses opinions, aux impressions qui se répercutent de la masse sur l'individu, comme un courant magnétique qui après avoir suivi un câble épais se divise en une infinité de courants

ROLL



La fête du 14 Juillet 1880

guidés par des fils de diamètre plus restreints, dans cette foule, il a pris inconsciemment des façons de voir et de sentir, des curiosités, des désirs, des goûts, un sens critique des êtres, des gens et des faits, par où se caractérise une époque.

Il faut bien admettre d'autre part que le peintre a une psychologie à lui, qui fait justement qu'il est peintre, et même qu'il est peintre avec telle ou telle disposition spéciale. Dans cette psychologie, il faut remarquer la précocité à regarder, une curiosité où il se mêle une part d'admiration, plus encore que d'analyse, une prédisposition de la pensée à présenter les idées sous forme d'images, et une particulière activité dans la mémoire des perceptions nouvelles, enfin une facilité inconsciente à dramatiser et à grossir les émotions ressenties. Or, cette psychologie, qui détermine la vocation du peintre, doit aider le peintre à suivre sa vocation; et dire que tel artiste est devenu plus peintre qu'il ne l'était à telle date de sa carrière, c'est peut-être reconnaître que cet artiste ne fut jamais peintre.

Ce n'est pas le cas de Roll : depuis le paysage qu'il exécuta en 1869, dans toute la force de son admiration pour Daubigny, et avec l'audace d'un homme jeune — il est né en 1846 — qui n'a pas fait d'études spéciales, jusqu'aux chevaux corses qu'il élançait à travers la campagne en un galop de légende, en 1903, il est partout peintre puissant, peintre à la touche large, vibrante, avec un désir de traduire la vie dans l'atmosphère, dans la lumière, dans le plein air, où

ÉTUDE

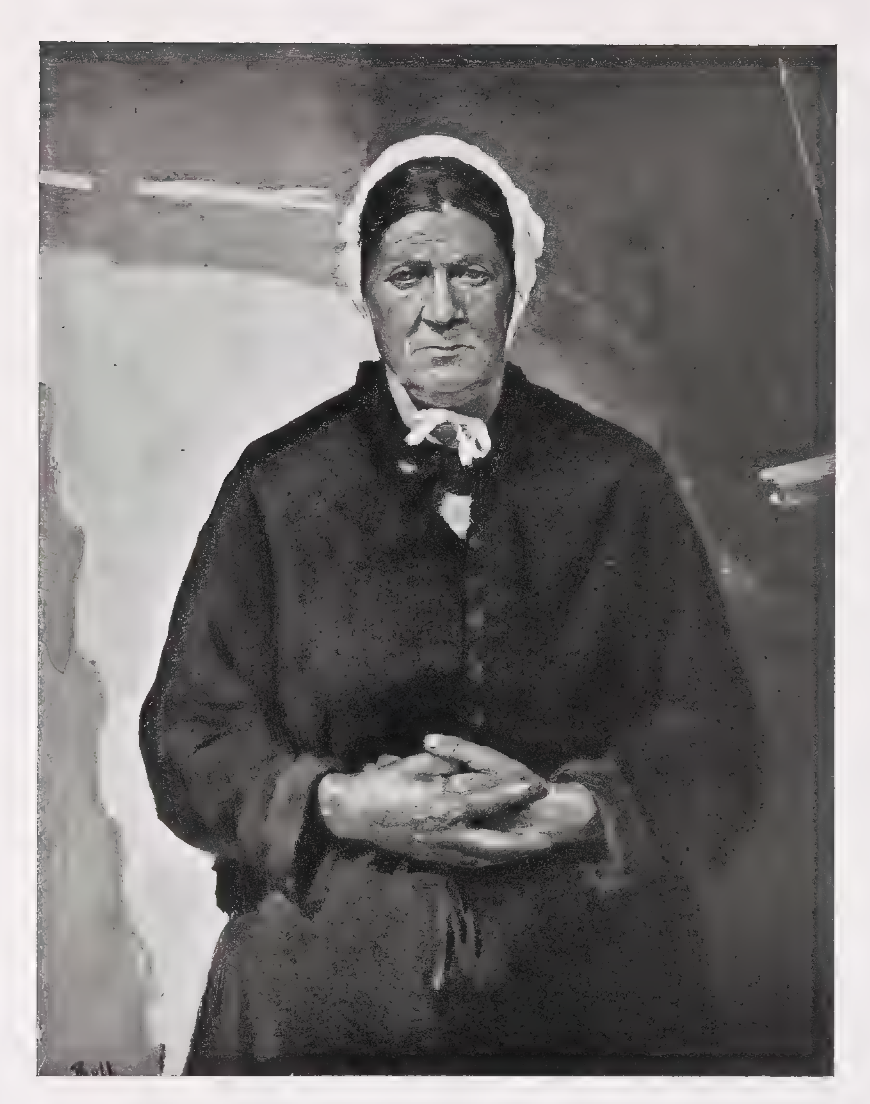
nulle pénombre ne se prête aux artifices, où il faut construire, et faire solide si l'on ne veut pas courir le risque de tomber dans l'insipide fabri-



AMIRAL KRANTZ

cation des souffleurs de baudruche et des fantaisistes pour mannequins.

Voici donc la formule de la technique de Roll : une rare facilité à construire ses figures, sans éviter les difficultés de certains mouvements anatomiques, et une volonté à tout établir fortement, au prix même



VIEILLE PICARDE (MUSÉE DE BÉZIERS)

de quelques lourdeurs, sensibles surtout dans les œuvres du début : pour l'expression, la vie intense, la vie dans son expansion la plus significative, la vie partout où un geste, une forme, une palpitation la fait se manifester. Et c'est pour cela que, malgré l'extrême variété de ses conceptions, Roll offre en son œuvre le témoignage d'une si parfaite unité.

Il a peint des paysages dont il notait avec éclat la calme sérénité ou la splendeur tragique; il a peint des animaux dans leur anatomie par où s'expriment les instincts, et dans le cadre de nature, dont ils sont le complément nécessaire; il a peint des portraits, dans lesquels il se plaisait à interpréter ses modèles, non pas selon la sécheresse d'une image immobile, mais selon l'aspect intime de leur vivante activité; il a noté des types dans les faubourgs et dans les campagnes; il a surpris les foules dans les heures des liesses nationales, et dans les heures de tempêtes sociales; il s'est envolé dans le rêve, empruntant, pour la réalisation des scènes

ÉVEIL (ÉTUDE)

imaginées, la figure et la forme des êtres qui évoluaient autour de lui ; il s'est emparé enfin d'une conception qui lui a permis de juger d'ensemble l'humanité dans ses individus, et dans son instinct collectif, pour une synthèse plastique, qui traduisait son âme bonne et loyale et sincère, ouverte à toutes pitiés, meurtrie de toutes les blessures, de toutes les détresses ; et quelque opposées que semblent ces manifestations d'un talent sans cesse en éveil, il n'y a là qu'un hymne colossal et superbe à la Vie, la vie qui anime les créatures et les épuise, la Vie, faiseuse de mort et d'éternité !



ETUDE

Et comme il a le souffle, l'élan, la haute culture morale, qui sait réfléchir, penser, s'émouvoir sans mièvrerie, sans fadeur, sans inopportunité, son hymne à la Vie est en même temps un hymne à la beauté. « Chaque sphère d'existence, dit Lamennais, présente un type idéal du Beau, distinct du pur phénomène sensible ; et ce Beau idéal, s'élevant avec les nations, atteint dans le plus parfait des êtres connus de nous, dans l'homme en un mot, son terme extrême. Mais dans l'homme aussi il va s'élevant, selon la conception que l'homme même s'est faite de son propre exemplaire immuable, éternel, et du Beau absolu qu'il reflète. »

Ce reflet du Beau absolu, Roll l'a cherché partout, et partout il l'a retrouvé, dans l'opulente élégance du salon et dans l'humble misère de la rue, dans les êtres et les choses, dans le pittoresque des pays aux verdures envahissantes, et dans les contrées aux mélancoliques pauvretés, qui se sauvent de la monotonie par la simple grandeur de leurs lignes poursuivies jusqu'à l'horizon, loin, très loin, comme si elles se



Appartient à M. Siot Decauville.

fondaient avec l'infini; dans l'Océan dont le tumulte gronde et menace le ciel bas et gris; dans le rêve enfin, dans le rêve qui reprend aux lointaines mythologies ses acteurs les plus voisins de l'humanité, pour réaliser des idées qui sont autant de strophes enflammées.

Au cours des chapitres qui vont suivre, j'aurai d'ailleurs l'occasion de revenir sur cette part toute spéciale de l'effort accompli par le peintre; mais il n'était sans doute pas inutile de la signaler dès les premières pages de ce travail.

On a dit, avec quelque raison peut-être, que Roll avait suivi le sillon ouvert par Courbet, et qu'il avait profité des tendances de l'école impressionniste vers l'émancipation de la sensation à se traduire avec le concours de moyens plus sommaires, et à rechercher spécialement la lumière, l'ambiance aérienne, la transparence et la fluidité du ton. Et cependant il faut reconnaître que Roll n'est pas un artiste à la façon de Courbet, non plus qu'il n'est impressionniste à la façon de Manet, de Monet, de Sisley, de Renoir.

Il s'est appliqué à une technique qui lui a permis d'exprimer plus complètement ce qu'il voulait exprimer; mais sa technique n'est qu'un moyen, elle n'est pas un but, une discipline à laquelle il ait assujetti sa pensée : c'est sa pensée qu'il a voulu traduire, sa pensée débordante qui a exercé ses appétits visuels d'observation dans le champ infiniment vaste de l'humanité et de la vie; et il l'a fait avec une robustesse de talent qui disparaît parfois sous la robustesse de sa mentalité.

Il a mis toute la nature à contribution, pour l'expression de son âme, mais dans la formation de son idéal, il a eu soin de ne pas détacher son activité esthétique de toute vie utile; il ne lui a pas accordé d'être seulement contemplative : si l'interprétation de la nature est son point de départ, son but apparaît plus élevé dans cette interprétation, parce que le spectacle qu'il avait sous les yeux, ou qu'il organisait pour sa vision dans ses compositions, il le regardait avec les éléments sensoriels effectifs et moraux de sa vie intérieure.

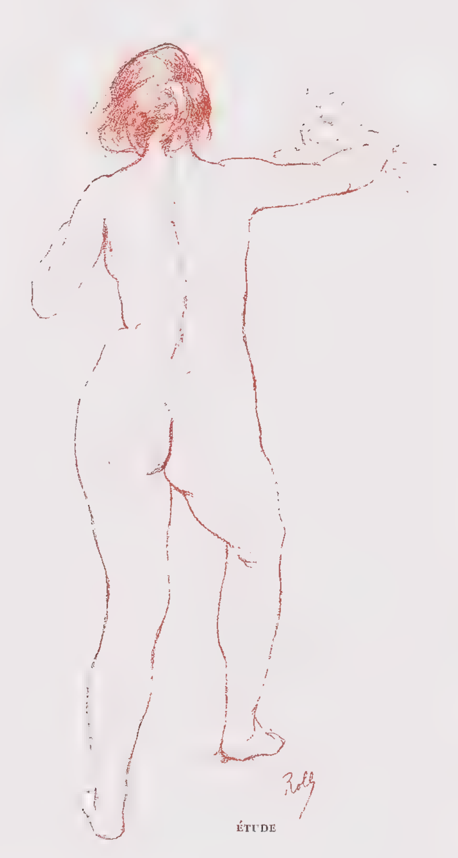
On pourrait presque définir son réalisme : la matière spiritualisée, si l'on se pénètre bien de ce fait que l'art, qu'il aime et qu'il sert avec tant de valeur, doit aller à l'âme, l'émouvoir et l'élever.

C'est, en effet, le mérite des artistes sincères, de nous obliger, quand nous examinons leurs œuvres, à faire un retour de réflexion sur nous-mêmes, de provoquer chez nous des associations d'idées, favorables au raisonnement : et c'est à ce prix que l'art est un incomparable agent d'éducation. C'est là une vérité de tous les temps ; on en a dénaturé le sens en parlant souvent de vulgarisation : la seule vulgarisation qu'il faille encourager est celle qui aide les masses à comprendre l'art, et c'est à l'art lui-même, l'art servi par un talent plein de santé et par une foi robuste dans l'accomplissement social de sa mission, qu'il appartient de se faire comprendre.



CHAPITRE PREMIER

LA NATURE ET LE PAYSAGE.
AIR ET LUMIÈRE.
IMPRESSIONNISTES ET IMPRESSIONS



ÉTUDE



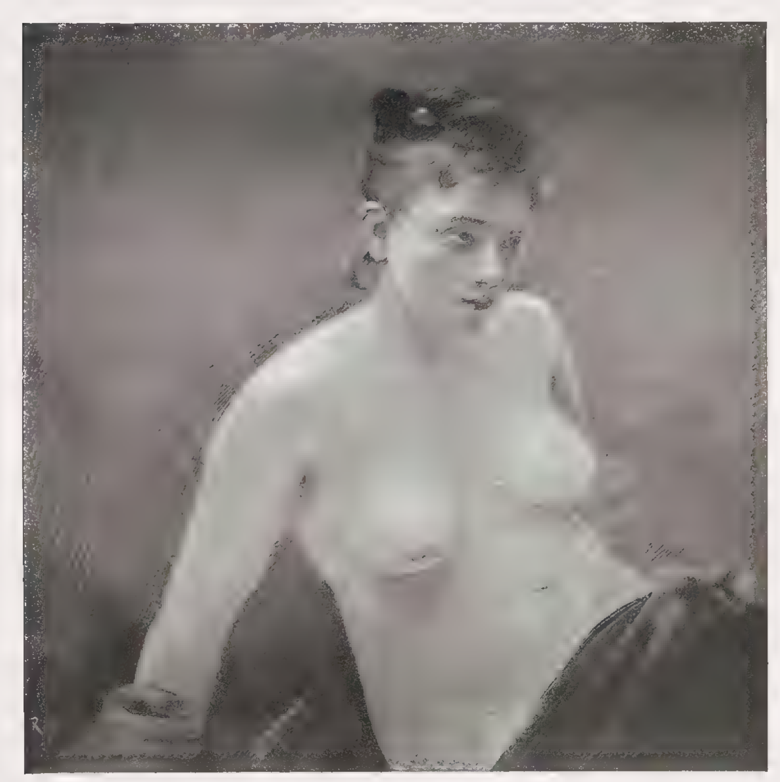
DANS L'HERBE (CROQUIS)

CHAPITRE PREMIER

LA NATURE ET LE PAYSAGE — AIR ET LUMIÈRE. IMPRESSIONNISTES ET IMPRESSIONS

Si l'on considère le premier dessin et les premiers essais de Roll, il semble bien qu'il était désigné pour être paysagiste. Au sortir du collège Chaptal, où il avait fait ses études classiques, il avait travaillé le dessin industriel, son père souhaitant faire de lui son successeur, dans l'importante maison d'ébénisterie d'art qu'il dirigeait. Mais Roll avait une autre idée : il avait remarqué au Salon un coucher de soleil de Daubigny qui le ravissait, et il voulait faire, lui aussi, du paysage. On était en 1869. Le concours Troyon était ouvert. En cachette, Roll

voulut y prendre part et, se fiant à son tempérament qui se révélait, il exécuta un tableau : *les Environs de Baccarat*, qui ne fut pas primé ; il est vrai que, les envois étant anonymes, on prétendit que ce tableau était de Karl Daubigny : le tableau fut reçu au



FATALITÉ

Salon, et il s'en fallut de peu qu'il n'obtînt une mention. Diaz s'était intéressé à ce nom qu'il rencontrait pour la première fois, et dont il ne connaissait aucunement le titulaire et il fit campagne pour lui. Quoi qu'il en soit, Roll, pour son premier envoi, et malgré peut-être une déception (que n'espère-t-on pas au seuil de



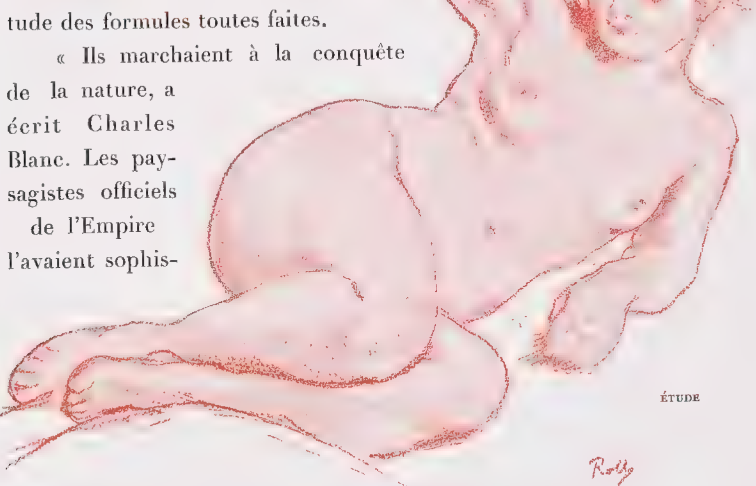
ALFRED-PHILIPPE ROLL (1880)

la vingtième année ?) Roll avait été remarqué, et désormais, il était fermement décidé à faire de la peinture, et à être paysagiste.

C'était d'ailleurs une époque de belle expansion d'art. Alors, les derniers fervents du paysage classique n'étaient plus des combattants, mais des spectateurs résignés : devant eux, un autre combat se livrait entre adversaires dignes de se mesurer. D'un côté, l'école de 1830, qui avait magnifiquement triomphé à l'Exposition de 1867, avec Corot, Rousseau, Ziem, Diaz, Daubigny, Troyon, Millet, Delacroix et d'autres, et l'école de Manet, qui comptait comme disciples Sisley, Monet, Pissarro, Fantin Latour, Desboutins, Gustave Colin, etc. Ce qui apparaissait, c'était une tendance vers l'émancipation de l'art, hors des traditions vieillies, c'était une généreuse aspiration vers la liberté, vers la vérité, un retour à une conception de la nature telle qu'elle s'offrait au regard, sans subir la servitude des formules toutes faites.

ÉTUDE

« Ils marchaient à la conquête de la nature, a écrit Charles Blanc. Les paysagistes officiels de l'Empire l'avaient sophis-



ÉTUDE

tiquée, en revenant de parti pris à une convention malheureuse qui



PORTRAIT DE JEUNE FILLE (Mlle B.) PASTEL. — MUSÉE DU LUXEMBOURG

avait pourtant son origine dans les majestueux chefs-d'œuvre de Nicolas Poussin. On ne voulait plus dans la campagne que des héros, des



Halte là

philosophes ou des nymphes, et, pour la rendre habitable à de tels hôtes, on l'avait défigurée. Si nous peignons les forêts, disait-on,



LA NOURRICE

qu'elles soient dignes d'un consul, *sint consule dignæ*. De cette préoccupation exclusive était née une sorte de peinture un peu factice qui arrangeait froidement le paysage, et dont l'exécution



LE PIQUEUR, ÉTUDE POUR LE CHANTIER

était fausse, sans énergie et sans finesse, sans variété et sans vérité. »

Or les peintres des deux écoles en présence, — l'une étant la continuation de l'autre, — réagissaient contre cette habitude où se tenaient leurs aînés de s'aider de bonnes études pour faire de mauvais tableaux : ils savaient avec de fortes études faire des tableaux dignes d'être admirés.

Cela n'allait pas sans difficultés. Parce qu'ils s'efforçaient de nous communiquer leurs sensations, de nous attendrir de leurs propres émotions, de nous forcer à comprendre la beauté de la nature, qu'il n'est nul besoin d'embellir, on les accusait d'être des artistes incomplets, d'escamoter, au profit d'une indécision artificielle, la réalité qu'ils avaient à *imiter* ; d'interpréter en un mot, et de ne faire que des *impressions*. On leur reprochait de comprendre et de ne pas se contenter de voir, comme si tout le secret de l'art n'était pas justement de pénétrer l'âme des choses, et de traduire cette âme, pour le vulgaire insaisissable !

Charles Blanc, lui-même, ne consentait pas à encourager sans restriction les tendances nouvelles ; et il ne se faisait pas faute de donner aux vaillants de l'émancipation, qu'ils s'appelassent Rousseau ou Manet, des conseils prudents, qui n'étaient en somme que l'apologie discrète du paysage classique.

« Ils ont, écrivait-il, substitué l'impression juste à l'imitation ri-



Appartient à M. Siot-Decauville

goureuse. Les grâces du paysage sont imitées par eux, en effet, plutôt dans leur aspect que dans leur vérité; ils les rendent, non pas telles qu'elles sont, mais telles qu'elles paraissent être. Ce système a des dangers. Il engage le peintre dans la voie des à-peu-près, des semblants ; il le déshabitue des études partielles qui doivent être toujours très serrées ; il l'accoutume à se contenter de l'effet d'ensemble, à ne voir que le décor. Cependant si l'on veut exprimer le côté intime du paysage, celui qui s'adresse aux sentiments les plus délicats, il faut que certaines parties du tableau, sinon toutes, soient dessinées très consciencieusement, dans leur caractère particulier, dans leur contexture propre; que tel feuillage, par exemple, soit reconnaissable à son air souple ou rigide, à l'élégance ou à la rudesse de ses allures, à ses découpures aiguës ou arrondies, à ses rameaux, à ses bouquets ; de telle façon que l'œil supplée de suite l'imitation dans les parties inachevées, où le peintre a indiqué seulement ce qu'il ne pouvait pousser jusqu'au bout. »

Voilà ce qu'on pensait communément, en 1869, au moment où les paysagistes indépendants, quelque peu malmenés dans les sphères officielles, poursuivaient leur tâche d'affranchissement avec une magnifique audace et une volonté que les résistances mêmes rendaient plus ferme.

Roll comprit que le devoir du paysagiste n'était pas de s'attacher à la formule de telle ou telle école,



TERRASSIER, ÉTUDE POUR LE CHANTIER

mais de s'interroger devant la nature et d'exiger de sa propre sincérité une notation chromatique qui répondît à ses sensations. Il s'en fut bien prendre des conseils chez Harpignies; il s'en fut à l'atelier Gérome, à l'école des Beaux-Arts, où il ne fit que passer; il alla même chez Bonnat pour parfaire sa technique — car, en art, comme en toutes choses il y a une technique qui ne se devine pas, une grammaire et une syntaxe qui s'apprennent —; mais il n'est pas besoin d'affirmer que nul enseignement ne pesa sur son tempérament d'artiste, nulle pédagogie ne modifia sa façon de voir et de sentir; tel il était aux

ÉTUDE

heures du début, tel on le retrouve trente ans après, ayant seulement progressé dans le sillon qu'il s'était tracé.

Il a, d'ailleurs, trop fermement l'amour du plein air, de la lumière, de l'espace jouant autour des formes, qu'il s'agisse d'êtres vivants ou de choses inanimées, pour ne pas aimer également le paysage. Le besoin



Appartient à M. Siot-Decauville.

de contemplation lui a ouvert les yeux sur les naturelles harmonies, et s'il a, dans son œuvre, donné une part à la méditation que lui inspire l'humanité, il est allé souvent retremper son âme angoissée au spectacle de la terre et de l'océan, forces éternelles, dont le temps renouvelle les aspects pour la plus grande joie de celui qui sait s'y émouvoir.


ÉTUDE

C'est — il ne faut pas se lasser de le répéter — que la Nature nous offre toutes les circonstances infiniment mobiles de notre âme. Nous puisons en elle, Elle, la compagne silencieuse, la confidente de nos plus intimes détresses, et de nos joies les plus exubérantes, des forces et des consolations; nous puisons l'exemple et l'espoir, la résignation et le courage. Elle est la suprême beauté, parce qu'elle est l'éternelle vivante, parce qu'elle participe du souffle qui nous anime, parce qu'elle nous guide, patiente et forte, de ses ressorts invisibles, dans notre lutte apparente, qui n'est qu'une évolution essentielle. « Le paysage, a dit Amiel, est un état d'âme » et je ne crois pas qu'un artiste, doué comme Roll de puissance psychologique, puisse se dérober au culte du paysage.

La nature aussi est un livre, mais un livre qu'il faut savoir feuilleter,

un livre qui réserve d'enchanteresses surprises à quiconque met de la bonne volonté à s'y appliquer; il suffit pour cela d'établir un rapport entre le monde visible et invisible, le monde des sens qui perçoivent, et le monde de l'intelligence qui comprend et qui voit. Et qu'on n'aille pas crier au spiritualisme et prétendre que c'est vouloir forcer l'art à rétrograder. Ce qui sera le plus grand mérite du réalisme, en art, c'est de nous avoir éveillé à des peintures spiritualistes, en nous courbant de plus près sur le domaine concret de la réalité. S'il en était autrement, la nature ne serait pour l'homme qu'un aspect apparent, auquel il n'aurait rien à comprendre; l'homme ne serait lui-même qu'un être errant, comme la brute, dans l'univers, dont les beautés seraient pour lui



comme inexistantes, puisqu'il ignorerait la main éternelle et directrice qui règle toutes les parties de cet univers.

« Heureux sont ceux, a écrit un philosophe, qui possèdent plus que



La Chasseresse

les autres le don d'interpréter le livre divin ; la beauté, manifestation d'en haut, leur apparaît, à ceux-là, dans toute sa dignité originelle. Loin de se borner à l'enveloppe variable, ils cherchent ailleurs la raison immuable de ce qu'ils admirent. Et alors cette beauté resplendit à leurs yeux de toutes parts ; ils la voient dans la verdure des champs, dans l'émail des fleurs, dans le murmure des eaux, dans les horizons qui réfléchissent les feux du ciel. Mais bien vite, soulevant tous ces voiles, ils la contempleront dans les idées qu'éveillent tous ces objets ; de sorte que de toute cette contingence visible et fugitive, qui est le monde, il sera facile à ces regards pénétrants de dégager l'invisible, pour en faire un objet d'émotion vive, la cause la plus élevée et en même temps la plus intime de leur admiration. »

Toutes ces réflexions, tous ces souvenirs m'étaient suggérés par l'étude du paysage dans l'œuvre de Roll, et je comprenais pourquoi le peintre, si attaché à la vie et à l'action, avait si bien vu les aspects tragiques de la nature. Je n'en veux pour exemple que deux œuvres qui figuraient en 1884, à la



ÉTUDE POUR LES JOIES DE LA VIE

deuxième exposition internationale des peintres et des sculpteurs, organisée à la galerie Georges Petit : *Grande marée* et *l'Allée herbue.*

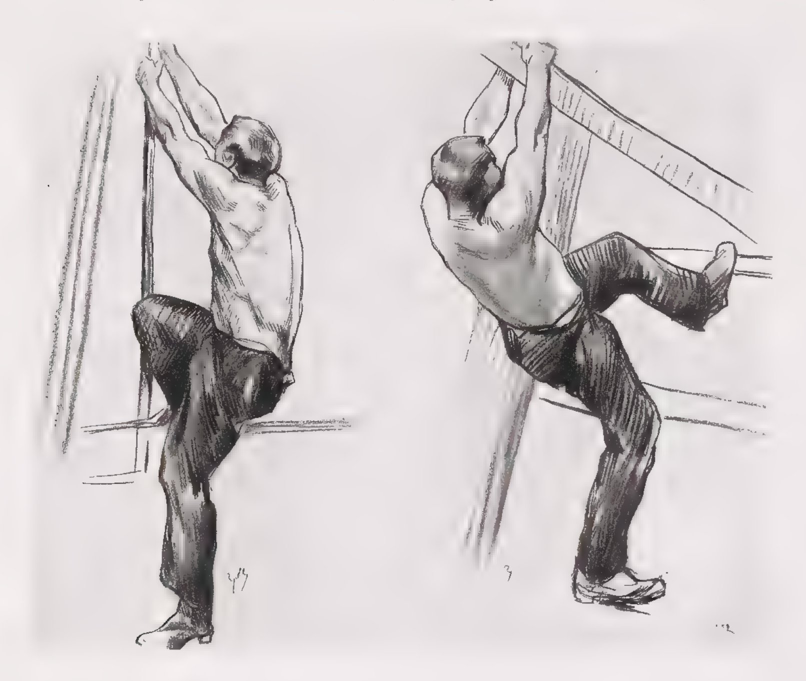
Grande marée : sous un ciel gris d'ardoise, où passent des stridences de tonnerre, les vagues montent et se heurtent, se déchirent et s'ouvrent; à leur crête, la force des chocs vaporise l'eau qui s'envole en nuée, comme si quelque titanesque machine soulevait les masses océaniques, et de temps en temps se révélait par un spasme de fumée. C'est la force aveugle et brutale qui palpite avec la voix lointaine et rauque, grossie par une répercussion continue, à l'infini.

L'Allée herbue; de grands arbres, aux frondaisons balancées par le vent; un ciel où s'envolent des nuages rapides; à la surface de l'allée, la terre accomplit son œuvre de sève; l'herbe et les plantes croissent drues; les vieilles racines se mêlent aux pousses nouvelles, débordantes du ferment vivifiant; un immense amour crisse et pleure dans les choses; on devine, en cette sérénité apparente, qu'un gigantesque travail féconde, des essaims zizidrouillants d'insectes affamés et affolés, allant de la feuille au brin d'herbe, du brin d'herbe à l'écorce rude, pour s'entraîner dans une vertigineuse montée vers le ciel, vers la lumière! Il faut les retenir, ces fortes études de nature, si variées, si caractéristiques, si émouvantes d'atmosphère diaphane, et de signification pittoresque, dans l'œuvre de Roll. Il ne s'est pas seulement attaché à fixer l'idiosyncrasie des contrées qu'il interprétait; il a voulu montrer que dans ces contrées les saisons et les heures ne se manifestaient pas par des effets identiques. Le soleil, qui luit pour tout le monde, suivant le vieux dicton, ne luit pas partout de la même façon et ne chante pas, ainsi que l'a dit un poète, le même couplet sous tous les climats. Pour peu que le paysagiste perçoive ces nuances, et qu'il ait la puissance de discerner les nuances de sa propre sensation, il fait ce qu'a fait Roll, il interprète la nature en même temps qu'il s'interprète lui-même, et c'est pour cela qu'il nous émeut.

J'ai déjà cité *Les Environs de Baccarat*, du Salon de 1869; voici encore *Les Rochers à Roscoff* (1872), de la collection de M. de Fourcaud; *La Baie des trépassés* (1875), avec une mer verte et lugubre, comme si quelque lac de soufre y avait déversé son afflux mortifère; *Le gros temps* (1880);

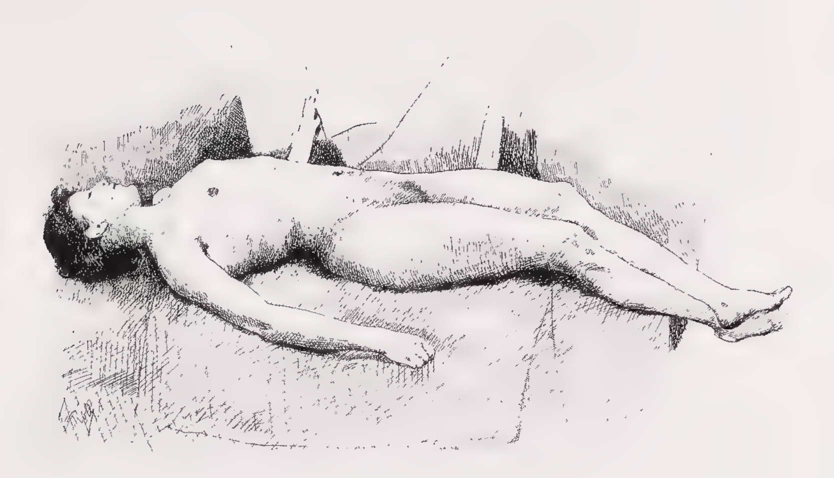


La mer sous un ciel gris (1881); *Les dunes au Crotoy* (1881); *La mer, par un effet de nuit* (1882); *Le soir à Sainte-Marguerite* (1882); *Le Soleil couchant à Quiberville* (1887) qui appartient à M. Coquelin cadet; *Les amandiers en fleurs* (1890); *Mer funèbre* (1890); *Retour de Douvres* (1890); *Le jardin abandonné* (1892); *Paysage à Ermenonville* (1893);



Vieux fort à Belle-Isle (1893); *Mer furieuse à Belle-Isle* (1893); *Matin, coucher de lune* (1894); *Matin gris et matin rose*, deux pastels datés de 1894; *Premiers rayons* (Salon de 1896); *Automne dans la forêt* (1896); *Le phare d'Ailly au petit jour* (1896); *Rêve de Normandie* et *Soleil couchant sur la falaise* (1897), deux savoureuses études pour les écoinçons des *Joies de la vie*; *Maison de la malade* (1897), effet de lune; *Coucher de soleil au Revard*, Aix (1898); *Le lac du Bourget* (1898); *Rouen, vu d'une fenêtre* (1899); *Le nuage, baie de Villefranche* (1900), et toute la suite d'études exécutées en Corse pendant les années 1901 et 1902.

Je ne puis m'arrêter à chacune de ces œuvres; il me suffira de les avoir rappelées d'un mot; j'ai indiqué avec trop de détails quelle était la pensée de Roll devant la nature, pour qu'il soit nécessaire d'insister. Je remarquerai toutefois que Roll, dans ses paysages, avec de rares qualités d'atmosphère, a le mérite, rare également, d'avoir toujours travaillé à simplifier les lignes, à en synthétiser le nombre, afin d'amener son expression pittoresque à une plus saisissante clarté de compréhension, à cette unité enfin, cette unité souveraine assujettissant toute multiplicité à ses lois, et susceptible de donner l'essor au sentiment le plus élevé et le plus général.



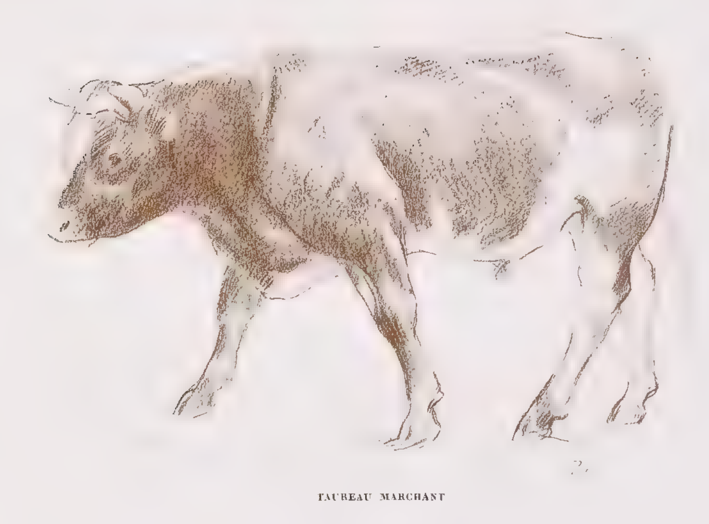
ÉTUDE

CHAPITRE II

LES ANIMAUX ET L'AME DES BÊTES.
L'EXPRESSION DE L'INSTINCT ET L'OSTÉOLOGIE

ÉTUDE





TAUREAU MARCHANT

CHAPITRE II

LES ANIMAUX ET L'AME DES BÊTES; L'EXPRESSION DE L'INSTINCT ET L'OSTÉOLOGIE

Il semble bien que Roll a exploré tout le domaine des êtres où il lui était possible de surprendre des éléments pour son expression de vérité; et quelle que soit la matière qu'il traite, il y apparaît avec une maîtrise égale : c'est ainsi qu'il mérite une place au premier rang des animaliers du XIXe siècle. Et quand je dis animalier, j'entends que c'est là un éloge appréciable. Tous ceux qui peignent des animaux ne sont pas des animaliers; il faut à cet art des aptitudes spéciales de compréhension, aptitudes dont Roll nous a fourni des gages dès 1873, c'est-à-dire depuis le début de sa carrière, presque.

Certains artistes forcent l'expression de leurs animaux, jusqu'à en *humaniser* l'intensité. Au XVIIe siècle, notamment, où l'on était sous l'impression des controverses soulevées par Descartes, et où l'on ne se faisait pas faute d'entrer en opposition avec la théorie des philosophes catholiques qui refusaient aux animaux toute espèce de manifestation

qui pût paraître l'émanation d'une âme, des peintres se plurent à mettre dans la physionomie des animaux qu'ils représentaient de véritables expressions humaines. Au XIXe siècle, sous l'empire d'une philosophie émancipée, d'autres peintres, donnant à l'animal dans leur composition un rôle actif, où le sentiment avait quelque part, crurent devoir exagérer les signes à l'aide desquels ils pensaient traduire l'intelligence; et,



ENFANT ET TAUREAU

s'en rapportant, pour exprimer ce qu'ils cherchaient, à la tradition de certaines lignes, de certains mouvements de lignes, de certains angles combinés par ces lignes, ils dépassèrent la mesure, et nous montrèrent, sans hésiter, des chevaux, des chiens, des chats, des vaches, qui avaient des gravités ou des espiègleries dans le regard.

D'autres, au contraire, ne voulant en rien enfreindre la théorie orthodoxe, crurent bien faire de priver les animaux de toute expression, comme si le véritable caractère de la brute était de manquer d'expression. Roll, qui n'avait que faire de se discipliner selon la tradition, et qui, toute sa vie, s'appliqua à l'étude sur nature, Roll a ressenti trop de sympathie à l'endroit des bêtes, pour tomber dans les errements précédemment signalés. Il a compris qu'il y a là une force psychique, que la

philosophie tend à méconnaître, mais dont la sagesse cependant recommande de tenir compte, quand ce ne serait, dit un croyant, que par respect pour l'Être éternel qui a enveloppé de mystère l'œuvre de sa création.

Chez les animaux, tels que Roll les a peints, leur regard de bête porte bien le reflet d'âme qui leur appartient; et si je ne craignais point



AU TROT

de me trop éloigner de mon sujet, j'essaierais de démontrer quelle est, suivant les espèces, la nature et la mesure de ce reflet.

On a dit, non sans raison, que chaque animal a une qualité essentielle qui le distingue d'un autre; que le caractère de chaque espèce varie, en raison des différences mêmes de structure de ces espèces; que, par conséquent, chaque espèce a un caractère aussi bien qu'une forme unique. On s'est alors demandé si, par analyse, on ne pouvait pas conclure de là que chacune des principales qualités de l'âme devait avoir son expression dans une forme particulière du corps, tout comme chaque qualité principale des animaux se manifeste dans l'ensemble de la forme qui leur est propre.

Partant de là, on remarque que, tandis que chez l'homme, la tête est solidement portée sur l'épine dorsale, chez l'animal, la tête n'est pour ainsi dire qu'attachée à l'épine dorsale (je ne parle ici que des grands animaux, cheval, bœuf, etc., que l'on rencontre dans l'œuvre de Roll.)

« Le cerveau, écrivait au commencement du XIX[e] siècle le D[r] Maygrier, prolongation de la moelle que renferme l'épine du dos, n'a d'étendue que ce qu'il en faut pour l'action des esprits vitaux, pour la direction d'un être purement sensuel, et qui n'existe que pour le présent. »

Si donc l'on étudie attentivement le crâne de certains animaux, on aura l'indice du caractère déterminé de ces animaux, et la preuve évidente que le système osseux est en même temps la base, la conformation extérieure et l'étalon de mesure des facultés intellectuelles chez l'animal.

Que remarquons-nous, en effet? Chez les bêtes de somme, telles que le cheval, le bœuf, l'âne, le crâne nous apparaît avec des lignes longues et irrégulières, d'abord droites et parallèles, puis courbées en dedans, et ces lignes indiquent une existence de jouissance paisible et de patience; dans le crâne de l'âne, spécialement, il y a une ligne droite d'abord, qui rentre imperceptiblement, pour reprendre tout à coup sa direction première; c'est là un indice d'opiniâtreté. Le crâne du bœuf porte la caractéristique de la patience, de la résistance, de la pesanteur dans les mouvements; celui du taureau, qui ne se développe pas de la même manière que le bœuf, en raison de sa puissance génésique, offre le caractère d'une résistance plus opiniâtre, et d'un instinct qui porte à repousser. Chez tous, la mâchoire inférieure, épaisse et large, sert peut-être de siège à l'instinct de mâcher, remâcher, et ruminer.

Ce sont là de très rapides notes sur l'ostéologie et la physiologie des bêtes qui nous occupent, notes qui suffisent cependant à faire comprendre dans quelle proportion leur regard doit exprimer de l'intelligence. Cette proportion, Roll l'a trouvée exactement; il a appliqué avec tact le précepte que Sully-Prudhomme a édicté en ces lignes, visant spécialement les animaux domestiques des campagnes : « Il faut à l'artiste qui interprète ces animaux une sagacité pénétrante pour déterminer la loi plastique de l'espèce sous les accidents individuels, une intuition sûre



En Normandie

des caractères expressifs de la vie animale pour les dégager et les mettre en saillie, et enfin un sens développé du beau décoratif, pour ennoblir les lignes offertes par le modèle et les caractériser avec harmonie. »

Cette préoccupation de chercher l'harmonie et le caractère dans la ligne et dans le mouvement, Roll l'a manifestée dès le début de sa carrière d'animalier, et ne s'en est jamais départi : depuis le cheval bai qu'il pei-



PENDANT L'ORAGE

gnait en 1873 dans la cour de l'hôpital de Roscoff, jusqu'à ces étalons corses, datés de 1902, et qu'il nous montre entraînés en un galop furieux, tels des chevaux échappés de quelque légende du temps de la Table ronde, c'est toujours la même solidité de dessin expressif, la même conscience d'étude, le même souci de traduire la vérité, avec une franchise qui va jusqu'à l'audace, jamais jusqu'à la brutalité.

Roll aime les chevaux : il leur a consacré des œuvres de tout premier ordre, et je ne crois pas qu'il désavouerait, si l'on en juge par le

caractère de noblesse qu'il leur donne même quand il les surprend dans les besognes les plus humbles, je ne crois pas, dis-je, qu'il désavouerait ces lignes du philosophe Ælian : « Entre tous les animaux, le cheval a l'*âme* grande et fière; avec la grandeur et l'éminence de son cou qu'il porte haut, ne marche-t-il pas audacieusement, ne sent-il pas sa beauté, et ne montre-t-il pas de l'arrogance? La jument qui a de beaux crins est orgueilleuse et repousse les caresses des ânes : ceux qui veulent avoir des mulets ne peuvent que difficilement y parvenir, s'ils ne font couper les crins de leurs juments; alors seulement elles se laissent saillir par le même animal qu'elles méprisaient auparavant. »



ÉTUDE DE CHEVAL

J'ai cité deux œuvres de Roll, peintre de chevaux; en voici d'autres : en 1874, le maître est assidu à l'école d'Alfort; il en rapporte un *Étalon percheron*, blanc et bai-brun, vu de côté, et une tête de cheval andalou, dont Géricault se fût fait gloire; en 1875, il fréquente l'École militaire, et exécute deux toiles importantes, deux cuirassiers, montés l'un sur un cheval blanc, l'autre sur un cheval noir; puis, comme il villégiature à Plogoff, il peint un cheval, d'une belle ligne calme. En 1879, il est tenté par une écurie dont l'éclairage fait passer des tons de lumière sur la croupe des trois chevaux qui y sont attachés, et c'est la toile que possède le musée de Valenciennes; en 1879, *le Repos*, une étude de cheval, qui appartient au musée de Prague; en 1886, un officier à cheval, dans une allée de bois, un admi-



Appartient à M. Marlier.

rable morceau de peinture, que M. Edmond Simon eut la bonne fortune d'accrocher dans sa collection; en 1888, *Au trot*, une page maîtresse qui fut l'un des succès du Salon, et fit la conquête de toutes les mères : il s'agit d'un bambin, vêtu de velours noir, avec col et rebras de guipure, et qui trotte à travers champs, ferme sur ses étriers, la cravache haute, sur un cheval gris pommelé; le terrain dévale sous les pieds de la bête, et la double silhouette de l'enfant et du cheval se détache claire et gaie sur un fond d'herbe et de feuilles; en 1891, des *Chevaux remontant le galet*; en 1895, *L'Enfant au torse nu sur un cheval rouan*; dans un champ : le jour est à peine levé; l'air est encore ouaté d'une buée légère qui tamise la lumière. Le cheval, vu de trois quarts à droite et de dos, avance d'un pas silencieux, comme s'il goûtait à la caresse de l'herbe humide sur son pied ferme. L'enfant, en pantalon, dresse son torse nerveux dans la lumière; page d'étude où le maître a marqué d'ineffaçable manière ses qualités originales de plein-airiste (si toutefois ce néologisme nécessaire ne vous effraie pas). En 1896, une visite aux haras du Pin lui fournit l'occasion d'une étude d'après un des étalons célèbres de l'établissement, ainsi que d'une étude de cheval lancé au galop et monté par un soldat, dont la tête ne fut pas peinte; en 1897, il s'agit d'une composition cherchée, pour deux des écoinçons de la salle de l'Hôtel de Ville, où se



ÉTUDE POUR LA PETITE MARIE ET SES VACHES

trouve la grande composition : *Les Joies de la vie* : sujet : *le Labour* : L'homme guide le soc de sa charrue que tirent deux forts chevaux, les jarrets tendus, la tête droite, calmes, foulant d'un sabot mordant la terre rude où s'impriment leurs pas; leurs hautes silhouettes se dressent, puissantes et vraies dans une atmosphère aérienne; c'est là sans con-



CHEVAUX CORSES

tredit l'une des plus complètes études du maître. Et nous voici revenus aux chevaux corses dont j'ai dit plus haut la fougue émouvante.

S'il a compris le caractère du cheval, Roll a compris également le caractère des ruminants et il sait les placer dans le paysage dont ils sont l'un des facteurs les plus essentiels de l'expression vitale.

« Le ruminant, a écrit un philosophe, qui a pour but, pour loi propre, de manger, joue un rôle principal dans le paysage. Pourquoi? C'est que l'animal, par là qu'il se nourrit, qu'il se meut, possède la vie à un plus haut degré que le végétal, quoique cette vie soit chez la brute

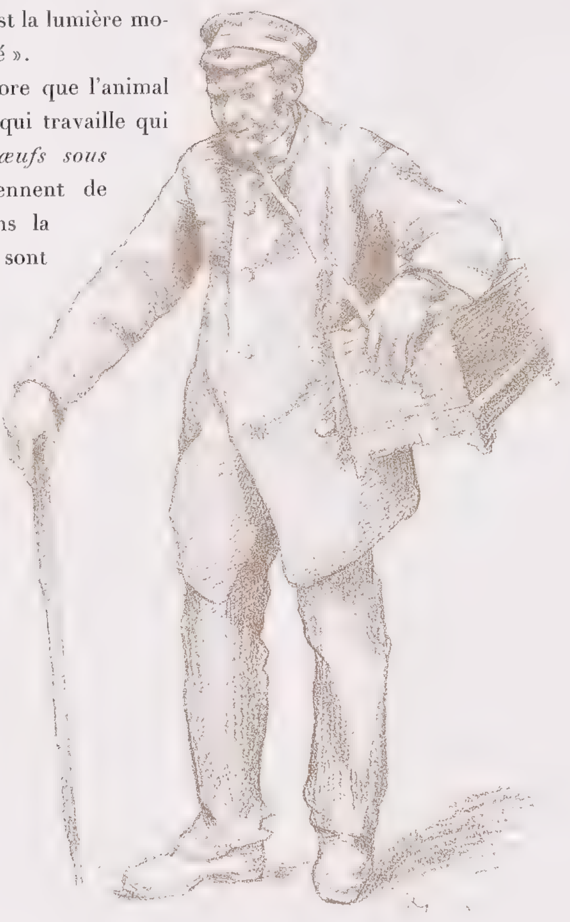


ÉTUDE DE TAUREAU

6

bien au-dessous de celle dont l'homme, par l'adjonction de l'intelligence, possède la plénitude; et la vie, on ne saurait le nier, est la meilleure vertu du paysage; elle en est la lumière morale, elle constitue sa vérité ».

Mais plus souvent encore que l'animal qui mange, c'est l'animal qui travaille qui l'attire ; ainsi ses deux *Bœufs sous le joug*, de 1878. Ils viennent de rentrer du champ et, dans la cour de la ferme, ils sont là, résignés et las, le front retenu sous le joug. Le mufle humide et gras, le regard vague, les flancs rebondis, car nulle inquiétude ne les trouble, nulle souffrance ne les exaspère, ils attendent, tranquilles, qu'on les sépare, et l'on devine que l'herbe promise en récompense de leur labeur ne les fera pas se presser vers le râtelier; telle encore cette vigoureuse *Étude de tête de bœuf*, que possède le musée de Saint-Étienne. En 1880, le peintre esquisse de même une grande toile, qui restera inachevée, *La petite Marie et ses vaches* : mais les indications en sont si précises, et la couleur en est d'une touche si juste et si puissante, qu'il eût été dommage de ne pas laisser cette large esquisse en l'état où l'a créée l'artiste dans un de ces



LE JOUEUR DE SERINETTE

féconds instants de fièvre, que l'on rencontre si fréquemment aux différentes étapes de sa carrière. En 1883, il peint un *Taureau à tête noire*, avec un regard étrange, un regard qui fait penser, et *En Normandie*, une vache dans un pré, qui fut très remarquée au Salon. Il s'agit d'une bête blanche à larges taches rousses, qui s'avance de profil, la tête fine baissée vers le sol, le col tendu; près d'elle, un coq passe, raide sur ses ergots, en quête de quelque grain; au fond, sur le seuil de la ferme qui s'élève en bordure du pré, la fermière fait boire une fillette, et d'ici et de là on aperçoit des figures joufflues d'enfants, grisées d'air sous le ciel ensoleillé; ici nul moyen artificiel de séduction : le peintre dit ce qu'il a vu; il le dit avec une sincérité intelligente et un désir, écouté d'ailleurs, de nous faire saisir tout ce qu'il y a de beauté saine dans ce coin de nature.

En 1884, le maître expose un *Jeune taureau*, une étude franche, que retient le Cercle de l'union artistique; en 1885, il assiste, en un coin de campagne, à une scène qui est pour lui l'occasion de fixer des mouvements peu habituels; une vache, devenue subitement furieuse, s'élance sur la paysanne qui la garde; et celle-ci se sauvant à toutes jambes gagne une barrière derrière laquelle elle cherchera protection; c'est l'œuvre exécutée en grisaille, qui porte dans l'œuvre le titre de : *Au pâturage*. Ceci n'était qu'un épisode pendant le travail du tableau que préparait Roll, tableau exposé au Salon de la même année sous le titre de : *Femme au taureau*. En 1888, reprenant son thème d'étude, Roll fit *l'Enfant au taureau*, qu'il exposa au Salon de l'année suivante; on en connaît le sujet : dans un pré, dont l'horizon se limite, vers la droite, par les constructions d'une ferme, et par une lointaine ceinture de collines, un gamin, le torse nu, le pantalon formant ourlet sur les sabots, tient par la longe un taureau brun, à taches blanches, vu de trois quarts à gauche et de dos. La bête est traitée à larges coups de pinceau, sous le jour calme, où papillonnent de transparentes vapeurs; sur le pelage gras, des reflets courent; on devine que le taureau n'aime pas à se sentir observé, et qu'à sa respiration bruyante, qui soulève ses flancs robustes, il doit manifester quelque impatience de la presque immobilité où on le retient. Cette œuvre de couleur superbe et de belle science de dessin fait partie des collections du musée de Béziers.



Manda. Lametrie fermière

En 1889, je note encore un ruminant dans le carton d'un tympan, où le maître avait pour thème de signifier l'*Agriculture*; sous un ciel lumineux, un terrien est en train d'arranger sa charrue; près de lui, un bœuf, dételé, attend l'instant d'offrir son épaule puissante à l'effort du sillon.

Ce n'est pas là toute l'œuvre du peintre animalier qu'est Roll; mais ce que j'ai dit suffit à établir quelle a été sa pensée directrice dans cet

BAIGNEUSES

art très spécial où il s'est créé une place enviée à côté des Troyon, des Van Marcke, des Rosa Bonheur, des Barillot, etc. Il a su tenir compte de la mesure d'*âme*, que la nature a départie à la bête, mesure plus ou moins sensible, suivant que la bête est en état d'action, ou en état passif. Dans l'étude très attentive, très patiente, très approfondie qu'il a faite de l'animal, il est arrivé à cette conviction que l'expression doit traduire une âme, et comme il a le sens des races et des types, qui ont sollicité son pinceau, il sait, avec un tact d'une extraordinaire précision, donner aux bêtes le regard et le plus ou le moins d'intensité psychique, qui leur

sont propres. Il n'exagère pas la somme d'abrutissement des bêtes, qu'une convention acceptée déclare abruties, non plus qu'il n'avive jusqu'à l'espièglerie, l'intelligence de celles auxquelles la même convention consent de l'intelligence. Il prend d'ailleurs les animaux dans le milieu où ils vivent, dans le cadre où leur forme s'harmonise, en un mot dans les conditions primordiales de leur nécessaire évolution, et il note avec une sincérité, que nulle tentation ne fait dévier, ce que la nature, sans cesse renouvelée, lui met sous les yeux, et ainsi que son étude assidue l'a amené à le comprendre.

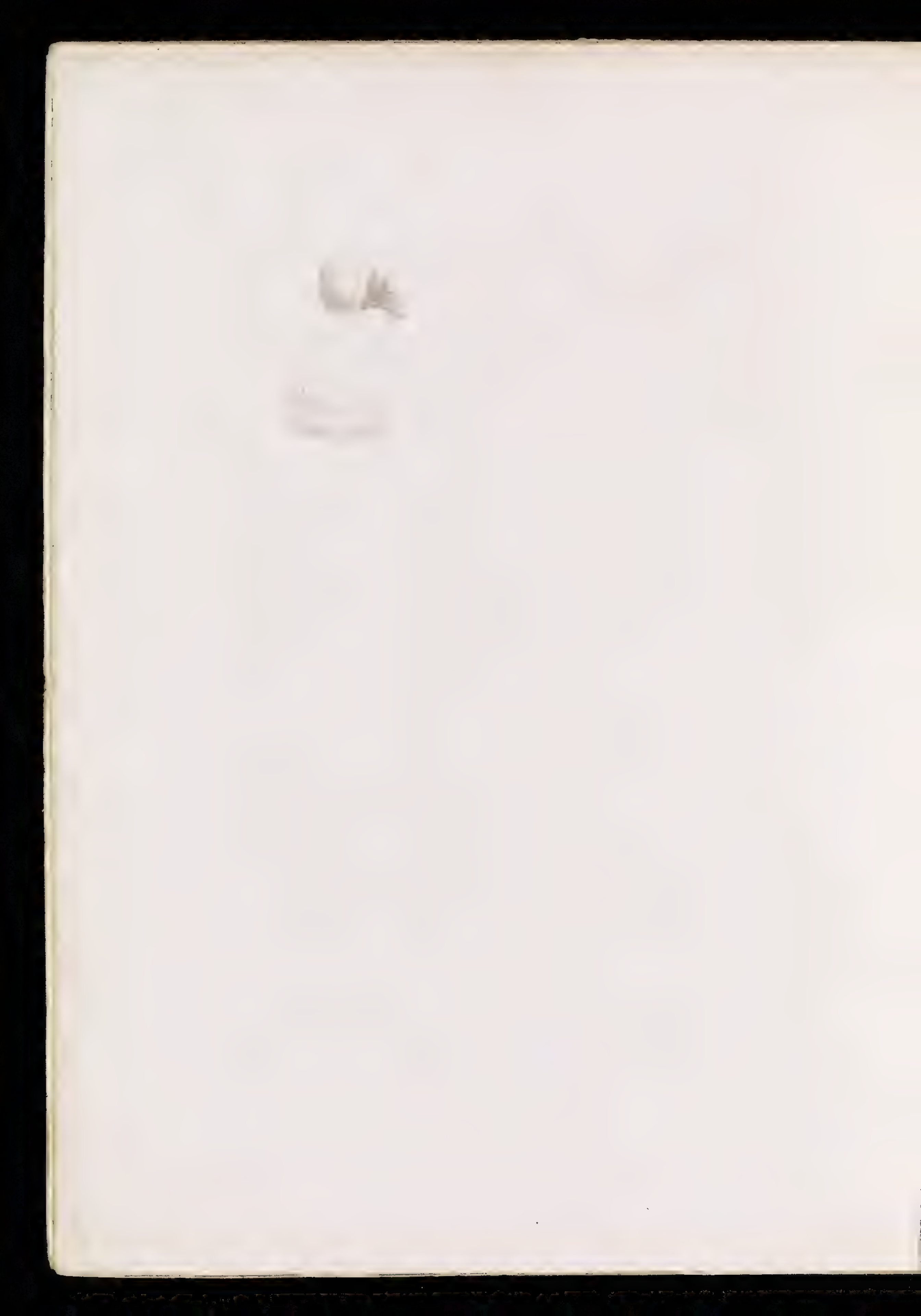


CHAPITRE III

LES ÉLÉMENTS CONCRETS DANS L'EXPRESSION DU RÊVE.
L'IDÉAL ET LA VIE.
LA VÉRITÉ, ESSENTIELLE AU CONCEPT DÉCORATIF



ÉTUDE





CROQUIS POUR
DON JUAN ET HAYDÉE (1874)

CHAPITRE III

LES ÉLÉMENTS CONCRETS DANS L'EXPRESSION DU RÊVE
L'IDÉAL ET LA VIE
LA VÉRITÉ, ESSENTIELLE AU CONCEPT DÉCORATIF

On a tellement — et si légèrement — répété qu'au XIXe siècle la grande peinture décorative était morte, que d'aucuns ont accepté la déclaration pour vraie ; ils ont oublié, ceux-là, les Delacroix, les Chassériau, les Galland, les Paul Baudry, les Puvis de Chavannes, et tant d'autres qu'il serait inopportun de citer ici ; ils ont oublié une des formes de productions les plus fécondes de l'art au XIXe siècle, peut-être parce qu'ils n'avaient qu'une idée grossière de ce qu'est la peinture décorative.

Dans le principe, et en prenant les mots au pied de la lettre, il est difficile d'admettre qu'une peinture ne soit pas nécessairement décorative. En réalité, il faut admettre que la peinture dite décorative exige des

conditions spéciales de conception et d'exécution, mais des conditions qui n'autorisent personne à la considérer, ainsi que cela se voit souvent, comme un art inférieur. Quand il s'agit d'un tableau de chevalet, l'artiste n'a à se préoccuper que de son inspiration et de son goût : dans la peinture décorative, il lui faut, par surplus, satisfaire à des conditions spéciales d'utilité, d'entourage et de destination. Mais ce n'est pas là un motif suffisant pour établir entre les deux genres de peinture une classification défavorable à l'un des deux, surtout quand on se rappelle, pour ne citer qu'un exemple illustre parmi les maîtres du XIXe siècle, combien Puvis de Chavannes dépensa de génie dans ses grandes décorations.

Je m'en voudrais de m'arrêter à des considérations générales sur la peinture décorative, si cela ne me fournissait des arguments plus précis pour étudier les œuvres de Roll, œuvres très importantes, où il s'imposa comme un décorateur de belle envergure.

Si l'on admet que l'immobilité de l'œuvre à la place qui lui est destinée constitue le caractère de décoration d'une peinture, on remarque que les éléments du décor peuvent se ramener à trois classes : la nature, l'invention et la géométrie ; et chacune de ces classes présente trois modes : la copie exacte de la nature et la convention, et, entre les deux, un mode mixte participant de l'un et de l'autre.

Dans le premier mode, il s'agit d'une représentation rigoureuse de la nature ; mais cette représentation est tributaire d'un arrangement particulier ; le motif principal y occupe la place qui correspond le mieux à l'objet recherché ; et ce motif est traité dans la mesure et avec les rigueurs exigées par l'emplacement prévu et l'éclairage de cet emplace-

ÉTUDE

La fête de Silène

ment. Il y a donc, à côté de l'interprétation même de la nature, quelques conditions inévitables d'ordre et de choix.

Le deuxième mode est mixte, c'est-à-dire que dans un milieu purement conventionnel il introduit des éléments naturels. Les peintures conçues dans ce mode ne peuvent en aucune manière se comparer avec des tableaux : les fonds, la perspective de l'architecture et du paysage y sont exprimés suivant des règles toutes spéciales ; néanmoins, les figures, même placées sur des attributs de convention, conservent leurs modelés naturels et les colorations qui leur sont propres.

Dans le troisième mode, la convention, l'expression du motif ne garde que le type caractéristique de la forme ; tout le reste, détail, composition, développement, perspective et couleur, doit obéir aux exigences du décor. On sort de la vérité naturelle pour entrer dans le domaine de l'imagination ; le contraste et l'originalité peuvent s'y produire en toute liberté et contre toute vraisemblance ; c'est là, on en conviendra, le mode

BACCHANTE

qui semble devoir le plus complètement répondre aux desiderata de la peinture décorative. Rien n'empêche, d'ailleurs, le décorateur de varier

ses effets à l'infini, et d'unir dans une même composition, avec succès, s'il en a le talent, deux des modes qui viennent d'être définis : nous en trouverons des exemples dans l'œuvre de Roll. Ce qu'il faut surtout, c'est que la peinture décorative soit essentiellement appropriée, comme sujet et comme facture, à la place qui lui est réservée. Il faut que la peinture décorative s'impose telle au premier aspect : point d'artifice, point de trompe-l'œil : le goût en souffrirait, et l'art n'aurait rien à y gagner. Certes, la peinture décorative ne doit pas être enfermée dans une formule unique; il ne faut pas la supposer satisfaite d'une esthétique rudimentaire ; elle peut exiger, au contraire, les efforts les plus difficiles; elle a besoin d'une étude attentive et préalable de la nature; mais tout est déterminé par avance dans les effets qu'elle doit produire, et l'artiste qui l'exécute ne doit jamais oublier que son devoir primordial est de mettre son travail en harmonie avec le cadre architectural qui lui est réservé.

Ce sont là des clauses auxquelles Roll a consacré de longues heures de réflexion, et lorsqu'il a exécuté des peintures décoratives, dans l'un ou dans l'autre mode, il l'a fait avec une conscience volontaire de s'en tenir strictement à la mission qui lui était confiée : et il y a pleinement réussi.

Voici sa *Chasseresse*, qui orne les salons de l'ambassade de France à Constantinople, et qu'un ministre des Beaux-Arts serait sagement avisé de faire revenir en France pour lui donner une place définitive au musée du Luxembourg : l'élément allégorique se mêle au détail réel de la plus habile manière. Fière, en sa nudité de déesse, la chasseresse tient de la main gauche son cheval épeuré et, du bras droit levé et armé d'un épieu, elle excite ses chiens qui résistent au dernier effort d'une panthère. La composition est d'une large allure, d'une tenue grave, sans être sévère, d'un mouvement plein de noblesse. C'est une page déjà lointaine dans l'œuvre du peintre, une page qu'il ne peindrait plus aujourd'hui de la même façon, mais qu'il n'a pas à désavouer : œuvre de jeunesse et de fougue, d'où se dégage une personnalité.

Et nous voilà à la *Fête de Silène*, de 1879. Là, le peintre s'émancipe : pour une fois, il veut s'en donner de l'ivresse des chairs nues, et du mouvement endiablé que les mythologies autorisent. Sur son âne, cou-



DÉSESPOIR

ronné de fleurs, ce qui d'ailleurs n'allège pas son fardeau, Silène, le vieux Silène, à la trogne illuminée, s'est hissé, et dans le bois, en passant, il tire à lui les branches chargées de grappes : mais, autour de lui, les bacchantes, aux névroses folles, s'entraînent en une danse échevelée, et l'on devine des cris et des chansons sur toutes ces lèvres, ouvertes pour le rire comme des fruits mûrs où l'on aurait enchâssé des perles : cheveux dénoués, gorges au vent, croupes nerveuses, jambes puissantes qui martèlent, d'un pied impatient, perdu dans l'herbe, le rythme de leur ronde, elles s'abandonnent sous le bon soleil qui les caresse, à leur joie libre, et l'on est tellement entraîné à leur suite que l'on a peine à remarquer les belles audaces des mouvements, la chaude couleur par où se traduit la vie, et la science profonde du dessin qui a créé dans cette vaste fantaisie d'incomparables morceaux d'exécution.

INGÉNUITÉ

Une autre fantaisie, qui eut en son temps un retentissant succès, fut l'œuvre, aujourd'hui en Amérique, qui est intitulée : *Femme et taureau*. Un pré : dans ce pré aux broussailles hautes, un taureau, et près du taureau, adossant sa chair nue contre son poil fumant, une nymphe, au geste caressant, à la joliesse grasse. Le taureau, qui n'a pas été formé à l'école des dieux païens, et qui n'abrite en lui nulle divinité, ne réserve

qu'une attention platonique à l'amabilité de la belle fille : il est plus étonné encore que flatté de cette surprise dont il ne goûte pas le régal. Mais en composant ainsi sa toile, le peintre est resté fidèle à son esthétique : il a dit, dans un réalisme vécu, son rêve de couleur et de forme : il n'a pas voulu raconter une anecdote; il a cherché un décor et il a trouvé cette page maîtresse devant laquelle on ne pouvait qu'applaudir.

En Été appartient à un autre mode d'expression. Au fond d'un parc, deux jeunes femmes, en claires toilettes, ont interrompu leur cueillette de fleurs et goûtent un instant de repos. L'une est assise dans l'herbe et caresse un chien dont elle éveille l'attention; l'autre est debout, de profil, des roses à la main. Au fond, comme une fleur éclatante piquée dans l'herbe, un enfant apparaît riant. Autour d'eux, au bout des branches, l'été suspend des orfèvreries que l'air balance légèrement : une buée blonde monte des choses, vibration de chaleur de l'atmosphère embrasée, et l'on respire là, et l'on vit, et l'on est heureux, et cela est vrai, et cela est simple, et cela est beau.

BACCHANTE

Enfin j'arrive aux *Joies de la Vie*, qui décorent un des salons de l'Hôtel de Ville de Paris. L'œuvre est vaste, et je ne crois pas que jamais Roll ait dépensé un effort plus laborieux; il



Jeux de la Vie



existe, pour cette décoration, toute une série d'admirables études, cartons, recherches qui font foi de l'attention que le maître a donnée à chacune des parties de l'œuvre, du souci qu'il a apporté à son unité, depuis l'un des grands panneaux de la salle, en face duquel se trouvera l'an prochain un autre panneau, percé d'une porte, jusqu'aux écoinçons qui doivent parfaire l'ensemble.

Les joies de la vie! Quel thème immense et quel thème difficile à interpréter pour demeurer en dehors de la banalité! Roll a su allier en sa composition ses désirs de réalisme et son aspiration vers la vie; mais, par une délicieuse habileté, il s'est appliqué à être réaliste dans l'expression du rêve et à envelopper de mystère les éléments plus directement empruntés à la réalité.

A gauche, au bord d'une source, voici des figures décoratives, debout, assises, renversées, abandonnées, parmi les fleurs; ce sont les génératrices des *Joies de la Vie*, les symboles de la beauté, de la jeunesse, des heures apaisées, des saisons bénies; ce sont les chansons qui mettent du soleil dans le cœur; ce sont les visions enchanteresses qui mettent des paradis dans notre espoir : ce sont les chères folies de notre pensée inquiète, les grisantes chimères de notre infatigable illusion; elles sont douces, il faut les aimer, pour mieux apprendre à nous plaindre, plus tard. Puis, parmi les fleurs, dans un poudroiement d'air ensoleillé, ce sont des groupes d'enfants, dont la rose nudité passe et se joue : puis, dans le fond, ce sont des couples, des couples qui viennent, s'éloignent, se perdent, se mêlent, obéissant à la loi d'humanité, se pressant pour l'étreinte, favorable aux serments, sous les branches touffues où les nids parlent d'amour. Au milieu, nimbés de lumière, disparaissant presque, en temps que corps vivants, entités humaines, trois musiciens font chan-

ter leurs chanterelles : c'est l'âme des choses exhalée en un concert qui en précise l'accord ; c'est la vibration éternelle réglée par l'art sous l'archet des violons ; c'est le frisson de la vie, écrit non plus avec des mots, trop étroits, ou avec la couleur, trop définie, mais avec des sons, les sons qui prennent le cœur, qui atteignent notre sensibilité, qui font



CROQUIS D'ENFANT

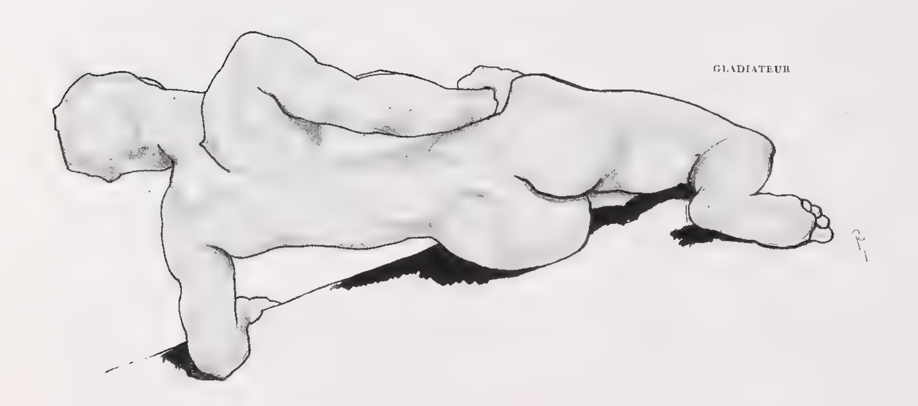
jaillir nos larmes, avant que le cerveau ait eu le temps d'en raisonner.

A ceux qui prendront la peine d'étudier, après l'œuvre réalisée, les morceaux isolés dont le peintre s'est servi pour cette réalisation, Roll donne une excellente leçon des nécessités spéciales à la peinture décorative. Il démontre, avec des documents en main, ce que doit devenir sur le mur l'élément pris à la nature, et il serait à souhaiter qu'on pût enseigner les secrets de la grande décoration aux jeunes artistes, que cette production doit attirer, en leur mettant sous les yeux, à côté d'une belle page définitive, comme

les *Joies de la Vie*, les études, cartons, esquisses, recherches multiples qu'un maître a exécutés, avant de se déterminer — et comment — à tel ou tel parti pris de lumière et d'euchromatisme.

Dans la salle de l'Hôtel de Ville où l'œuvre est placée, salle de surface étroite, le mur semble désormais s'enfoncer pour une sortie d'éden ; c'est une baie ouverte sur un paysage d'enchantement ; et si les êtres apparaissent, en leurs attitudes de tendresse, de grâce, en leur ligne de beauté, ce qui se dégage surtout dans l'esprit qui s'émeut, c'est un frisson de rêve, c'est un rêve de passion, — je ne dis pas un rêve passionnel, — par où toute la vie, la vie bonne, la vie dégagée des entraves sociales, la vie qui appartient à l'individu autant que l'individu lui appartient, peut se traduire en symboles explicites, séduisants au regard, et d'une compréhension qui ne constitue pas une fatigue pour le cerveau : quand on veut à l'aide de couleurs et de lignes signifier une idée, il est indispensable de ne faire appel à nul hermétisme, de faire entrer dans le langage spécial de l'art qu'on emploie la synthèse même, la synthèse définie de l'idée, de rester peintre en un mot, puisque c'est à la peinture qu'on s'adresse.

Et, dans les *Joies de la Vie*, Roll est resté peintre, essentiellement peintre, magnifiquement peintre. Il convient même de signaler avec quel art discret et léger il a su affirmer ses qualités de décorateur en ne laissant pas au hasard la bordure de son œuvre, et en la cherchant dans un parti pris de treillis et de feuilles d'une mesure et d'une exécution parfaites.



GLADIATEUR



IRLANDAISE

CHAPITRE IV

LE POÈME DES CHAIRS NUES.
LA LIGNE ET LA FORME.
ÉTERNELS CLAVIERS
DE LA BEAUTÉ.
LE DESSIN ET SON ENCHANTEMENT.



BACCHANTE



ÉTUDE

CHAPITRE IV

LE POÈME DES CHAIRS NUES
LA LIGNE ET LA FORME, ÉTERNELS CLAVIERS DE LA BEAUTÉ
LE DESSIN ET SON ENCHANTEMENT

Je veux faire une place à part, dans l'œuvre de Roll, aux dessins qu'il exécute, non en vue d'un tableau, ou comme étude à une composition cherchée, comme documentation vécue à une conception encore indéfinie, mais aux dessins qu'il fait pour le seul plaisir de dessiner, comme un virtuose qui, après la lecture d'un concerto, se distrait et se repose en des recherches de difficulté ou de charme; et ces dessins, il se trouve qu'on se les dispute, et qu'on les garde comme des pages de palpitation intime, des pages d'allégresse improvisée, des pages

où le dilettante délicat qu'est Roll a inscrit des minutes de son âme, de sa sensibilité, de son émotivité heureuse de se communiquer.

Il faut bien avouer que le dessin garde en soi une séduction toute spéciale; il se revêt, pour l'artiste contraint à peindre de vastes surfaces, d'une sorte d'intimité où l'œil qui voit et observe, et la main qui cherche et obéit, ont des babillages spontanés; il en résulte de délicieuses sensations et d'heureuses surprises. L'engouement dont nous faisons preuve à l'endroit des dessins des maîtres du XVIIIe siècle a là sa justification, bien mieux que dans un caprice de la mode, — car on sait que la mode n'est qu'une exaspération déraisonnable d'un principe, dont la genèse s'explique toujours par un acte de parfaite raison.

Les dessins de Roll que nulle exposition française ne nous a encore permis d'admirer dans leur ensemble, une exposition de l'œuvre du maître organisée à Zurich, en 1898, les a révélés au public; et le public, ainsi que l'enseignement surent y puiser des éléments d'une beauté rare, parce que Roll, dans ces feuillets épars, a mis une extraordinaire intensité de signification — ce à quoi son art aspire depuis trente ans,

ÉTUDE

ÉTUDE



ÉTUDE POUR LES JOIES DE LA VIE


ÉTUDE

sans lassitude, sans faiblesse, sans fatigue. Roll est de ceux — ils sont beaucoup moins nombreux qu'on ne serait porté à le croire pour qui le progrès ne s'étaie que sur une étude continue, une étude qui demande à la nature le secret de son éternelle nouveauté. Pendant les mois où il était absorbé par la conception et la mise en chantier de ses œuvres les plus colossales, il a toujours trouvé le temps de donner à l'étude pour l'étude et aux dessins des matinées qui étaient pour lui un repos, et aussi un régal de délicat. Chercher dans le corps, dévêtu sur la table à modèle, les mystérieuses harmonies de la forme; obtenir que la beauté se revèle en sa splendeur simple par la synthèse difficile de la ligne; arracher au mouvement, quel qu'il soit, quelle que puisse être son audace, ce je ne sais quoi qui distingue le mensonge de l'attitude apprêtée, de la vérité par où s'exprime la Vie; lire jusqu'au fond de la pensée, comme dans un livre, parce qu'on a pénétré, jusqu'en ses frissons les plus insaisissables, le langage du geste; raconter toute la passion, tout ce qui palpite dans l'être humain de sensibilité et d'émotions, l'instinct et l'âme à la fois, par un rapport sommaire de lumière ou d'ombre; élever la matérialité jusqu'au rêve et préciser le rêve à l'aide d'une apparence de matérialité, c'est là l'effort complexe

où Roll a triomphé souvent, où il triomphe encore chaque fois qu'enfermé dans son atelier, isolé devant son chevalet, en communion étroite avec ce qui est la plus haute joie de sa carrière, il fait pour lui une de ces sanguines dont il ne se tient pas toujours pour satisfait, mais qui méritent d'être admirées, tant il y dépense de zèle, de force, de sève, de conscience, de sincérité, et, je ne crains pas de l'écrire, d'inspiration ! N'allez pas, surtout, lui demander d'y spécifier un sujet, d'y enfermer une idée empruntée à quelque métaphysique bien obscure ; d'y commenter, à l'aide d'un symbolisme compliqué et inintelligible, sans l'aide d'un lexique spécial, des pensées — de grandes et sublimes pensées toujours, ô combien ! — cueillies dans le parterre maladivement fleuri d'une littérature hermétique. Roll laisse la littérature à sa tâche, et prétend avec sagesse que l'art a la sienne assez clairement tracée, pour ne l'embarrasser point d'impedimenta où le tact manque de mesure, et où la raison, le bon sens, pour revenir à une expression terre à terre, dont le domaine se rétrécit chaque jour davantage, où le bon sens, dis-je, se trouble et perd pied.

ÉTUDE

Cette absence de concession au goût, moins délicat, du public en général, ne va pas sans danger pour celui qui a le courage d'en agir ainsi. Le public, lorsqu'il a accordé sa faveur à un artiste, se fait exigeant ;



DAMNÉE.

il voudrait imposer sa discipline, très en dehors d'une esthétique rationnelle et d'un désir de progrès, à ceux qu'il a distingués : et, pour n'avoir pas voulu se courber à cette servitude, Roll vit se produire, un



ÉTUDE

temps, un de ces revirements caractéristiques d'opinion, comme la vogue instable des choses humaines aime à en fournir l'exemple. Roll, qui fut, à son début, un peintre populaire, loué et flatté par la foule, a quelque peu perdu, à mesure que se haussait son talent par un progrès sans cesse évoluant, de cette popularité, dont les médiocres seuls peuvent se contenter. C'est alors que, comme compensation précieuse, il a conquis


ÉTUDE

d'autres suffrages autrement difficiles: tous ceux, qui ont au cœur le culte du beau, ont fixé sur lui leur attention; et il faut croire que leur attention n'a pas été déçue, puisque, parmi cette élite, il compte des admirateurs fervents.

Comment, en effet, ne serait-on pas séduit par ses dessins, où il emploie toute la probité de son talent à concilier son inspiration avec la vérité. Je les revois toutes, ces figures bien vivantes, à l'instant où j'en parle, et, devant mon regard, c'est un défilé enchanteur qu'évoque mon souvenir. La plupart du temps, cela s'appelle simplement *Étude*, mais c'est tout un monde de pensée qui s'y manifeste.

Ici, dans un fourré, debout, écartant les branches aux épines aiguës, la femme s'avance en sa triomphante nudité, l'œil inquiet, la gorge palpitante, belle de son été mûr: sa chair est comme une fleur saine épanouie sous la clarté solaire et l'on imagine à son égard quelque chapitre de la vie des nymphes aux fêtes païennes de l'antiquité. Là, à demi drapée, le torse émergeant de la robe, elle est assise, et dessine son profil grave, ses formes puissantes et douces, sur un fond de paysage attique : c'est à peine si l'on remarque la lumière du peigne relevant la lourde torsade des cheveux fauves, signe discret de coquetterie, tant il se dégage de majesté pure de cette simple figure d'une synthèse si expressive.

Puis c'est une baigneuse, qui, au bord de la source, où papillonnent des reflets de soleil et de ciel, s'est assise sur un repli de terrain bordé de mousse, et, une jambe croisée, s'est endormie, la tête appuyée sur le



Femme au Taureau

bras, dans une délicieuse attitude d'abandon et de paix; ce sont deux figures assises dans l'herbe, nues, vues de dos, les genoux relevés, dans un curieux mouvement de gaminerie, qui permet à l'artiste d'exécuter, avec les deux dos, un magnifique morceau d'anatomie; c'est une nymphe debout, à demi cachée dans le feuillage, et qui se tient immobile, retenant son souffle, dans la peur d'être surprise; c'est une autre sommeilleuse, renversée, les bras relevés soutenant la tête ; c'est un torse de jeunesse nue qui cache ses yeux dans un beau geste pudique, tandis que la gorge se raidit sous la cambrure du thorax, et puis, c'est encore un torse, vu de profil celui-là, pour faire admirer la souple rondeur d'une épaule, dont la blancheur paraît plus ivoirine, en contraste avec la sombre masse de la toison; c'est une femme qui se soulève de sa couche, beauté puissante que l'été a mûrie pour la volupté, et ce sont deux jeunesses, dont la gracilité nerveuse a je ne sais quoi de troublant. Celle-ci, c'est la *damnée*, qui heurte de sa chair meurtrie le sol rude aux morsures expiatoires, comme si, de son front alourdi et vaincu, elle voulait ouvrir l'abîme où elle doit rouler éternellement; celle-là, c'est l'espiègle qui feint de reposer, mais qui dans son alanguissement plein de sécurité n'ignore pas qu'on la contemple et qu'on l'admire. Et ce sont encore d'autres sommeilleuses, d'autres baigneuses, où jamais le crayon de l'artiste ne se répète, où il exprime toujours une forme, un geste, un frisson utiles. Saura-t-on jamais quelle infinité de variations le sommeil d'une femme peut conjuguer, à quelle

ÉTUDE

infinité de mouvements la coquetterie du corps dévêtu qui va se plonger dans une source se prête ? Il semble qu'en ces études Roll ait tout dit, qu'il ait parcouru le cycle énorme de toutes les sensations, de toutes les émotions d'art, et pourtant, lui-même, par les études dont il complète son œuvre, nous révèle qu'il y avait encore des coins inexplorés, au pays du geste, et que la nature est une inlassable fournisseuse d'inédit.

Je me souviens de trois pages exquises exposées aux Pastellistes en 1891 ; il s'agissait d'une nymphe et d'un chien, dont un poète a conté l'aventure dans les distiques suivants :

I

Or, la nymphe Eurato, par un matin de mai,
Songe que l'air est pur, et le bois parfumé.

Pendant qu'elle sourit au nuage qui passe,
Qu'elle rêve aux oiseaux envolés dans l'espace,

Elle entend comme un pas discret, de son côté,
Et tremble qu'un regard n'aille à sa nudité.

En effet, un larron, à la vertu contraire,
Est là, les yeux brillants d'un aveu téméraire.

II

Eurato, très divine et très pure, a rougi
Et cherche comment Diane, en ce cas, eût agi.

Le souvenir du bel Endymion se dresse
En son esprit, au nom seul de la chasseresse.

Mais quoi ! Changer en cerf au jarret trop agile,
L'être pour qui l'amour est un vase d'argile,

Et qui, lorsqu'un instant d'oubli l'a fait vainqueur
S'enfuit sans crier gare, et vous brise le cœur ?

III

Non! Non! Diane a frappé l'indiscret personnage,
D'un châtiment trop doux qui seyait à son âge.

Eurato, n'aimant pas les choses à moitié,
Sur-le-champ résolut de rester sans pitié ;

Et, feignant de dormir, pour qu'Il s'approchât d'elle
La nymphe très émue en fit un chien fidèle.

Il est une œuvre pourtant, œuvre récente, qu'il convient de signaler à part, parce qu'elle est, à mon sens, infiniment significative en sa vérité simple : c'est la *Junon*, du Salon de 1904. De toutes les figures de l'Olympe, il n'en est pas, je crois, de plus difficile à interpréter. Le mythe dont elle est l'expression est si complexe : elle semble d'autant plus loin de l'humanité, qu'à l'analyse elle se confond davantage avec l'humanité. Fille de Saturne et de Rhée, sœur et épouse de Jupiter, élevée par l'Océan et Téthys, selon Homère, par Téménus, batelier du fleuve Stymphalus, selon Hésiode, par Eubœa, Acræa et Prosymna, fille d'Astérion, selon d'autres, elle a eu, si l'on en croit les poètes et les romanciers, les avatars les plus dramatiques et parfois les plus douloureux : sa puissance souveraine, partagée avec Jupiter, ne fut pas exempte de vexations, qui, pour être invisibles aux hommes, n'en étaient pas moins pénibles ; et ce qui ressort de la fable, c'est que cette pauvre Junon dut être une impassible, ou mieux une résignée. C'est ainsi que Roll l'a comprise : elle apparaît jusqu'à mi-corps, assise, nue d'une nudité triomphante ; elle est déesse, mais elle est femme à la fois, et sa beauté — sa beauté qui fut mise par Jupiter à de si cruelles épreuves — se manifeste, comme un défi, en sa splendeur insolente : quel port de tête, quelle hautaine sérénité dans le regard, quel rayonnement de jeunesse dans la lourde torsade des cheveux blonds ; quel frisson vivant — mieux qu'un frisson éternel, un frisson *actuel* — dans cette chair aux lignes souples, aux courbes riches!

C'est là, sans contredit, un des plus beaux morceaux, un des morceaux les plus simples et les plus expressifs que le maître ait créés.

En nous plaçant à un point de vue un peu spécial, il convient de reconnaître que Roll a été un des apôtres les plus éloquents du *nu moderne*, et qu'il a contribué, dans une large part, à secouer le joug des traditions surannées, auxquelles la morale bourgeoise fait encore crédit, comme si dans la beauté plastique, telle qu'un artiste probe la traduit, il était nécessaire de faire à la pudeur la concession de mensonges imbéciles, qui sont autant de stériles outrages à la vérité. Si nous écoutons le langage de la foule, — cette foule qui se repaît cyniquement de monstruosités plus ou moins vêtues, dans l'atmosphère empestée des music-halls et des beuglants — nous en sommes encore, en ce qui concerne le nu, à la vieille pudibonderie de Kératry dans les pages qu'il dédiait aux dames, lectrices de son encyclopédie. Et ces pages-là sont datées de 1822. Aujourd'hui, Kératry pourrait encore être le porte-paroles de nos modern-styles, dont le snobisme ne s'est pas dégagé du vieux jeu. On reconnaît à l'antiquité le droit d'avoir magnifié le nu esthétique. « Celui qui a entrevu la possibilité d'extraire la Vénus pudique d'un bloc arraché à l'île de Paros, celui-là, écrit Kératry, avait un sentiment *vrai* de l'intention qui a présidé à la formation de la société humaine, et il avait vu, dans l'être spécialement chargé de la perpétuer, le plus grand moyen de bonheur moral et physique qui pût entrer dans les plans de la Providence.

« Le peintre ou le statuaire aux yeux desquels *la femme* ne semblerait qu'une création gracieuse, tandis qu'elle est éminemment harmonique, n'est point appelé à en reproduire les traits : l'un ne promènerait sur la toile qu'un pinceau sans chaleur ; l'autre n'appuierait sur le marbre qu'un ciseau fait pour le trouver rebelle. Mais s'il s'est bien pénétré des secrets de la nature créatrice et conservatrice,s'il a ouvert son oreille à la voix de la sympathie, l'artiste pourra parcourir l'échelle du Beau réel ; il en pourra diversifier les caractères, les formes, les physionomies; il sera vrai ; il sera touchant sans être idéal ; ou plutôt, il excercera un grand empire sur l'âme, parce qu'il n'y aura rien d'inventé dans ses conceptions, et qu'éduqués par lui nos yeux nous conduiront sans peine de



ÉTUDE POUR LA FEMME AU TAUREAU

la réalité des perfections physiques aux qualités morales, dont il faut qu'elles soient le mensonge ou l'image. »

Ceci est juste; mais qu'on ne tourne pas la page si l'on ne veut y lire ce petit règlement conventionnel, tel que l'accepteraient encore bon nombre de mes contemporains d'ici et d'autre part.

« Règle générale dans la peinture, écrit le mentor : si vous déshabillez les personnages, vous êtes obligé de les couvrir aussitôt de leur pudeur, comme les filles de Sparte dans les danses du mont Taygète. A vous permis de représenter des nymphes au bain; mais, dans leurs traits, vous laisserez remarquer une timide innocence; une Diane, son front sera austère; une Suzanne en butte à la convoitise de deux vieillards, à la condition que dans ce péril de la vertu ses regards suppliants, indignés même, se tournent vers le ciel. Encore dans un tel spectacle, ainsi que l'entreprise téméraire d'un jeune homme aurait quelque chose de trop vif sur la toile, les cheveux blancs de la veillesse répugnent à la vue. Le vice — et le vice audacieux jusqu'au crime sur les bords de la tombe — afflige la pensée; s'il blesse, s'il outrage les saintes lois de la pudeur, la palette, comme la morale, le repousse. »

Et nous savons par les exemples proposés que, selon Kératry et bien d'autres, la pudeur est prompte à s'offenser. C'est qu'en matière de nu esthétique, beaucoup de gens confondent l'objectif et le subjectif, et ne voient pas la vie dans la figure représentée: ils se laissent aller à je ne sais quelle mauvaise évocation passionnelle, et prêtent gratuitement à l'artiste des sentiments vils, qui sont les leurs.

Sully Prudhomme a remis les choses au point; et il a dit, avec sa franchise de penseur qui va au fond des choses: « La part d'inspiration que les artistes, d'ailleurs excellents, doivent à la sexualité, est plus grande qu'ils ne l'avoueraient peut-être. Mais cette part faite, sans cynisme ni pruderie, il faut bien reconnaître que l'aspect de *nu* inspire à l'artiste autre chose qu'un mode du désir, et si, en présence du modèle, la première impression dérive parfois d'un appétit, la seconde, celle qui dirige le pinceau ou l'ébauchoir, ne relève que d'un sentiment. » Voilà la vérité. Je n'affirmerais pas que dans les dessins de Roll, où il exalte la femme dans la pleine activité de son âge et de sa vie, le facteur géné-

sique de la beauté corporelle ne se mêle pas intimement aux autres, de telle sorte qu'on ne puisse les discerner avec précision; mais il n'est pas le seul facteur, et Roll, dans ses dessins, qui à mon sens sont si importants dans son œuvre, y fait montre d'une haute santé morale, qui ne laisse place à aucune interprétation douteuse. Le nu ainsi compris nous ramène à la meilleure condition de l'esthétique, puisqu'il demande à la Vérité de nous servir de guide pour monter jusqu'à l'idéal.



ÉTUDE



TÉLÉGRAPHIE OPTIQUE
(ÉTUDE POUR LA GUERRE)

CHAPITRE V

LA VIE DANS LE PASSÉ.
LA SYNTHÈSE HISTORIQUE.
L'ÉVOCATION COLLECTIVE
ET L'AME NATIONALE





CHAPITRE V

LA VIE DANS LE PASSÉ — LA SYNTHÈSE HISTORIQUE.
L'ÉVOCATION COLLECTIVE ET L'AME NATIONALE

Je ne sais si j'ai une notion juste de ce que doit être la peinture d'histoire, mais il me semble bien que, dans quelques-unes des grandes pages où Roll a traduit le frisson de l'âme collective, il a fait ce qu'on doit, au premier chef, qualifier de peinture d'histoire.

Il ne s'agit plus ici de ressusciter, à l'aide d'une figuration plus souvent imaginée que reconstituée, un épisode pris au cours des siècles, et de réintégrer une apparence de vie dans un ensemble, où trop souvent l'anachronisme n'est pas dissimulé suffisamment par l'apprêté des mouvements, et l'absence de passion. Roll, dans les œuvres auxquelles je fais allusion, a été un peu historien à la façon des chroniqueurs, qui, en une page vécue, prise sur le vif, notée en pleine effervescence de contemporaineté, en disent sur une époque, sur l'époque où ils vivaient, bien

plus, la plupart du temps, que des livres entiers, aux théories savamment étayées cependant. Il a peint des heures de son temps, des heures réelles, dont il a pu, ainsi qu'il le voulait, donner une représentation réelle, vécue, sans avoir à se documenter, au détriment de l'expression, comme il eût été contraint de le faire pour traduire des épisodes d'autrefois, en lesquels, il faut bien le reconnaître, nous ne saurions voir qu'une vérité idéale.



ÉTUDE POUR LE 14 JUILLET

Dans la peinture d'histoire, telle qu'on la conçoit communément, l'artiste, sous prétexte de mieux adapter la physionomie de ses modèles vivants aux passions que l'événement à représenter doit exciter, se laisse aller à des libertés qui ne font plus de la vérité, et qui ne font pas non plus de la vie. S'il a du génie, il peut s'en tirer avec honneur; s'il est médiocre, il ne crée qu'une composition artificielle. Dans son beau livre sur *l'Expression dans les Beaux-Arts*, le vénéré maître Sully Prudhomme, qu'on ne doit pas se lasser de citer, a défini avec sa précision habituelle les différences qui marquent la peinture d'histoire des faits contemporains, et la peinture d'histoire des époques lointaines; il dit :

« La peinture d'histoire est évidemment d'autant plus objective que le sujet est moins ancien, et que, par suite, l'artiste a pu réunir plus de documents pour reconstituer la scène à représenter, selon que le type des



La Guerre

personnages est mieux consacré par la tradition ou mieux conservé par les portraits authentiques, selon que l'architecture et le mobilier de l'époque ont laissé pour modèles plus de traces sur le sol et de témoins dans les collections. »

Dans le premier genre, donc, ce que l'artiste doit représenter, ce sont bien les actes, mais c'est aussi l'âme collective des hommes qui ont accompli ces actes ; et plus la date des événements figurés est rapprochée de nous, plus le concept de l'artiste devient objectif, plus nous exigeons de lui qu'il soit précis, qu'il soit exact, qu'il nous fournisse une émotion vivante, à l'aide d'éléments revêtus de leur réalité, et, si le mot n'est pas déjà un peu fatigué, de leur réalisme. Mais il n'est pas défendu à l'artiste, même lorsqu'il est l'historien d'un fait contemporain, de se laisser aller dans son œuvre, hors du fait chronologique, jusqu'à une conception plus générale, et lorsque je regarde le *Halte-là*, que Roll exposa en 1875, je vois autre chose que le corps à corps de deux cuirassiers, l'un français, l'autre prussien, défendant le sol sur lequel ils luttent, en un duel héroïque : l'événement a beau être spécialisé par l'image de ceux qui en sont les héros, ce que le peintre a représenté, c'est bien cette abstraction : la Guerre ! C'est le choc de deux nations puissantes considéré dans la genèse de l'effort commun dépensé ; c'est



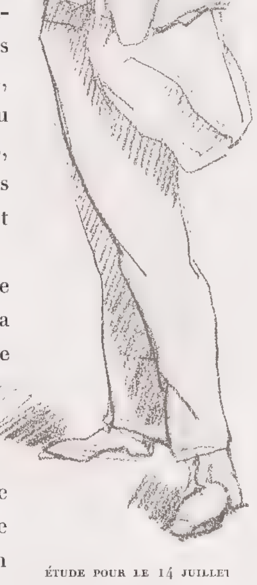
ÉTUDE POUR LE PORTRAIT DU PAYSAGISTE DAMOYE

non pas *un* champ de bataille, mais *le* champ de bataille, où l'acte figuré évoque avec une magnifique ampleur le spectacle de cinquante actions et de cinquante dates.

Et cela est bien de l'histoire, parce qu'à côté du fait il y a la philosophie; on a beau être saisi par l'impression de la vie réelle, traduite avec ses passions intéressées, il est impossible de n'y voir que les faits, de n'y voir que les hommes qui y ont joué un rôle, sans apercevoir ce qui, depuis longtemps, a préparé ces faits, a préparé ces hommes à leur accomplissement.

N'est-ce pas encore ainsi que Roll a compris sa tâche d'historien dans ces deux grandes pages qui marquent une large étape de sa carrière, *La Fête du 14 Juillet* en 1880, qui fut exposé au Salon de 1882, et appartient à la Ville de Paris, et *Le Centenaire de* 1789, qui fut l'un des succès du Salon de la Société nationale de 1893, et fait partie des collections du musée de Versailles.

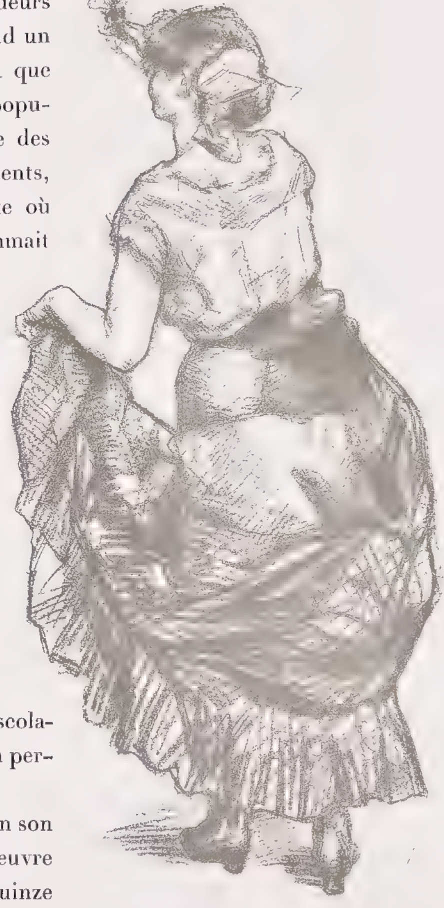
Je me rappelle encore l'effet de la première de ces deux œuvres, lorsqu'en entrant dans la salle carrée de l'ancien Palais de l'Industrie, de défunte et regrettée mémoire, elle vous saisissait aux moelles. Le peuple commençait à se réveiller du cauchemar sanglant de 1870. Dans l'exaltation d'une fête nationale, il y avait je ne sais quelle fièvre de courage réchauffé et de patriotique espoir. On avait distribué des drapeaux aux régiments, des drapeaux qui portaient des noms de batailles, des noms de victoires, des noms glorieux sonnant aux oreilles : tout Paris n'avait qu'une âme; dans toutes les poitrines de cette foule qui escortait les troupes ou dansait sur les places et aux carrefours, les cœurs battaient à l'unisson et les regards, confiants, se tournaient vers l'avenir. C'est tout cela que



ÉTUDE POUR LE 14 JUILLET

Roll a dit dans cette page vécue, vivante, vibrante, enlevée avec l'audace d'un paradoxe, et qui, à l'époque où elle se révéla, parut aux gens, attachés à la tradition de l'école, comme un défi jeté aux harmonies sacro-saintes. On se rappelle la mise en scène de l'œuvre. La place de la République : dans un coin, à gauche, l'estrade réservée à l'orchestre; ici, des gens qui dansent, et parmi eux, circulant, les camelots vendeurs de médailles commémoratives; au fond un régiment qui passe, avec son drapeau que la foule salue, et sa musique que le populaire escorte. Et malgré la multitude des figures, le tohu-bohu des mouvements, toute cette clameur d'un jour de fête où l'hymne de Rouget de Lisle enflammait encore les masses, l'artiste, sans rien négliger de la vie, de la palpitation intime de ces flots humains dont il s'agissait de montrer l'agitation, a fait une composition clairement ordonnée; il l'a peinte en des harmonies parfois brutales, mais toujours verveuses, spontanées, abondantes; et il eut parfois la bonne fortune d'y manquer de sagesse. Mais il était jeune alors, et ses œuvres précédentes avaient déjà fixé sur lui l'attention du public; il avait rompu en visière avec toute scolarité, et il dégageait magistralement sa personnalité.

Cette personnalité, elle apparaît en son parfait épanouissement dans une œuvre grandiose qu'il exécuta quelque quinze ans après; je veux parler de son tableau



ÉTUDE POUR LE 14 JUILLET



ÉTUDE POUR LA GUERRE

Le Centenaire, qui fait partie des collections du musée de Versailles, où il a pris la place du *Sacre* de David, aujourd'hui au Louvre. On sait quel est le sujet de cette œuvre. Le Centenaire dont il s'agit est le centenaire de la Révolution Française; Roll en a fixé le souvenir, en représentant la fête qui fut donnée à Versailles, sous la présidence de M. Carnot, et l'instant choisi est celui où le gouvernement est acclamé par la foule. Dans cette foule, le maître a voulu figurer toutes les classes de la société : l'armée, la magistrature, les lettres, les sciences, les arts, l'industrie, la jeunesse et les grandes écoles; et il l'a fait en multipliant les portraits, mais non des portraits individuels, des portraits intimement mêlés à l'action, des portraits en qui vibre l'âme collective : voici M. Carnot, qui s'avance, ému, jusqu'au bord de l'escalier de pierre d'une des terrasses; voilà le général Saussier, alors généralissime de l'armée française, M. Gréard, alors vice-recteur de l'Académie de Paris, M. Claretie, M. Waltner, M. Dalou, MM. Bourgeois, Vacquerie, Casimir-Perier, Decori, et des ministres, et des hommes qui avaient été ministres ou aspiraient à le devenir, et cinquante autres personnalités qui prirent part, à des titres officiels ou non, à la solennité, et étaient capables de symboliser toutes les classes sociales. Ce fut en effet une date inoubliable que celle-là, une date qui a laissé dans la mémoire de ceux qui en furent les témoins un souvenir profond d'immense joie nationale. Roll a longuement mûri son œuvre et l'on eut raison de le louer de ce magnifique effort. Les difficultés étaient énormes pour donner d'une



Le Centenaire

agglomération, banale quant à la figuration plastique, une interprétation qui ne le fût pas, et cela sans sortir de la vérité.

Ayant à traduire cette expression, ce symbole, *Le Centenaire*, il aurait pu appeler à son aide, comme tant d'autres, les artifices de l'allégorie, et employer le symbole à l'expression d'un symbole; il ne l'a pas voulu : son réalisme, qui est le vrai, le bon réalisme, celui qui sait dissocier le réel du trivial; son réalisme, qui est le réalisme de Paul Véronèse et de Léonard de Vinci, exigeait qu'il fît l'image de la société moderne, pour mieux dire l'heure d'enthousiasme de cette société moderne. Sa volonté d'exprimer la vie autrement que par des conventions reçues le poussait à individualiser ses figures, au lieu de les penser quelconques. Il aurait pu prendre des modèles et leur faire jouer tour à tour le rôle de ministres, de députés, d'étudiants, de magistrats, de professeurs, que sais-je? tous les rôles qui sont dévolus aux individus dans une société; mais cela eût été banal, et, sans prétendre à la mission d'enseigner l'histoire, Roll a dû faire de la peinture historique — dans le sens que j'indiquais plus haut — afin de rester peintre dans son œuvre.

Dans la complexité de cette gigantesque composition, si unie cependant, si heureuse d'invention, si parfaite en son harmonie où tous les êtres obéissent à un même mouvement, traduit par des mouvements différents; où tous ces portraits absolus de ressemblance constituent bien cependant une foule remuée par la même impulsion, dans cette complexité, le portraitiste se montre psychologue d'une extraordinaire perspicacité, son observation est intense, et l'effet fut tel qu'il le voulait, puisqu'il doit la variété de son œuvre non plus au caprice de l'invention, mais à l'expression même de la vie, aussi multipliée qu'il y a d'individus.

Le métier du peintre d'ailleurs est magnifique



ÉTUDE POUR LA GUERRE

dans cette œuvre, et les qualités du coloriste y apparaissent complètement. Loin de chercher, par des éclats faciles de lumière émergeant d'ombres noires, à donner un relief qui certes pourrait séduire, il a appliqué sa théorie d'une pleine lumière qui n'exclut pas les tons dans les ombres ; d'autres, pour mieux faire éclater le soleil en rayons diffus sur le paysage du fond, eussent noyé les premiers plans dans une quasi-obscurité propice à l'antithèse : rien de tel dans l'œuvre de Roll ; sur le groupe officiel qui descend l'escalier, sur le groupe de droite qui se précipite au-devant du cortège, dans un geste éloquent et multiple d'enthousiasme et d'acclamation ; sur la foule plus lointaine répandue dans le parc, dans l'écume scintillante des jets d'eau, dans l'ambiance blonde des frondaisons et du ciel, la lumière est distribuée avec une impeccable justesse, avec une mesure définitivement harmonisée : on voudrait chercher une obscurité, on n'en trouve point ; le peintre a vu des tons partout, et partout il les a appliqués, ainsi qu'il convenait, sans heurt et sans mollesse.



ÉTUDE POUR LE 14 JUILLET

Il y a deux autres œuvres de Roll que je veux opposer l'une à l'autre, parce que, ainsi que les deux grandes pages précédentes, elles témoignent des préoccupations qui étaient celles de tout le pays, au moment où le peintre les créa : c'est la grande toile de 1887, *La Guerre*, et celle de 1899, *Pose de la première pierre du Pont Alexandre III*.

En 1886 et 1887, si la réalité de la guerre de 1870 était éloignée de dix-sept ans, on était encore sous l'émotion d'incidents de frontière. Le mouvement national, plus encore que l'agitation politique, avait mis dans l'air, comme de sourds grondements inquiétants. L'incident Schnœbelé



Souvenir commémoratif de la pose de la 1ère pierre du pont Alexandre III.

suscité par le chancelier de Bismarck, et la popularité facilement conquise par le général Boulanger, l'hostilité d'une partie du parlement et de la population à voir solutionner de graves questions par la voie diplomatique, sur la volonté expresse du président Grévy, tout cela nous avait placés dans une disposition d'esprit très spéciale.

Alors le maître conçut cette belle œuvre, que possède aujourd'hui le musée du Luxembourg. Il ne s'agit pas là d'un fait précis, d'une heure marquée aux étapes de l'histoire, mais d'une symbolisation de la guerre à l'aide d'une figuration réelle.

Dans un champ, des troupes marchent, les unes en ordre déployé, les autres en colonne, tandis que sur la pente des collines qui dominent l'horizon l'artillerie a pris position et déchaîne ses orages : et le froid souffle; la neige s'accroche en ouate maculée à la crête des mottes de terre durcie; et, par-ci par-là, un cheval mort, des débris, des caissons aux essieux brisés, aux roues détachées : une page de sensation vécue, sans excès d'expression tragique.

En 1899 au contraire, à la veille de l'Exposition de 1900, tout est à la paix; dans la joie de l'alliance franco-russe, on rêve d'une sérénité universelle qui referait une humanité heureuse; on s'élève, d'un relatif état de tranquillité européenne, à une aspiration généralisée de félicité continentale; et Roll arrive avec une œuvre, qui, dans cette heure où la France avait conscience de son rang



ÉTUDE POUR LE 14 JUILLET

reconquis, marque un des épisodes les plus exquis, les plus vraiment français des fêtes données en l'honneur de LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice de Russie. C'est le jour de la pose de la première pierre du Pont Alexandre III : une barque, richement décorée, s'est détachée de la rive gauche de la Seine, et a abordé la rive droite, et voici que sur l'escalier qui mène à la tribune officielle, douze jeunes filles vêtues de blanc viennent offrir à l'impératrice des gerbes fleuries, au nom de la Ville de Paris. L'œuvre, destinée à fixer ce souvenir, fut demandée à Roll au lendemain de la cérémonie, et l'on s'inquiétait de savoir comment le peintre se tirerait de l'interprétation d'une cérémonie qui, pour être gracieuse, n'en était pas moins très officielle, et très solennelle. On fut de suite rassuré : le groupe des personnages gouvernementaux, autour du couple impérial, est tel qu'il n'éveille aucun regret; quant aux jeunes filles en blanc qui saluent l'impératrice, elles sont placées avec un art si entendu, qu'on ne soupçonne même pas les difficultés que le peintre a dû surmonter pour éviter la monotonie. Et puis, par une coquetterie compréhensible, Roll n'a pas voulu que sa toile, toute de grâce et de charme, sans rien qui papillote, avec une juste mesure d'éclat, au delà et en deçà duquel elle eût été déclamatoire ou terne, il n'a pas voulu que sa toile fût entourée de la bordure ordinaire : il a lui-même composé et modelé le cadre, dont Siot-Decauville a été chargé d'exécuter une fonte d'étain; or, dans ce cadre, il y a une figure de femme nue, qui est purement belle. L'ensemble est d'un parfait effet décoratif.



CHAPITRE VI

L'INDIVIDU ET LES INDIVIDUS.
LE PORTRAIT, PAYSAGE D'AME.
LA FIGURE SITUÉE DANS UN MILIEU ACTIF

ÉTUDE POUR LE 14 JUILLET



PORTRAIT D'UN PEINTRE (PASTEL)



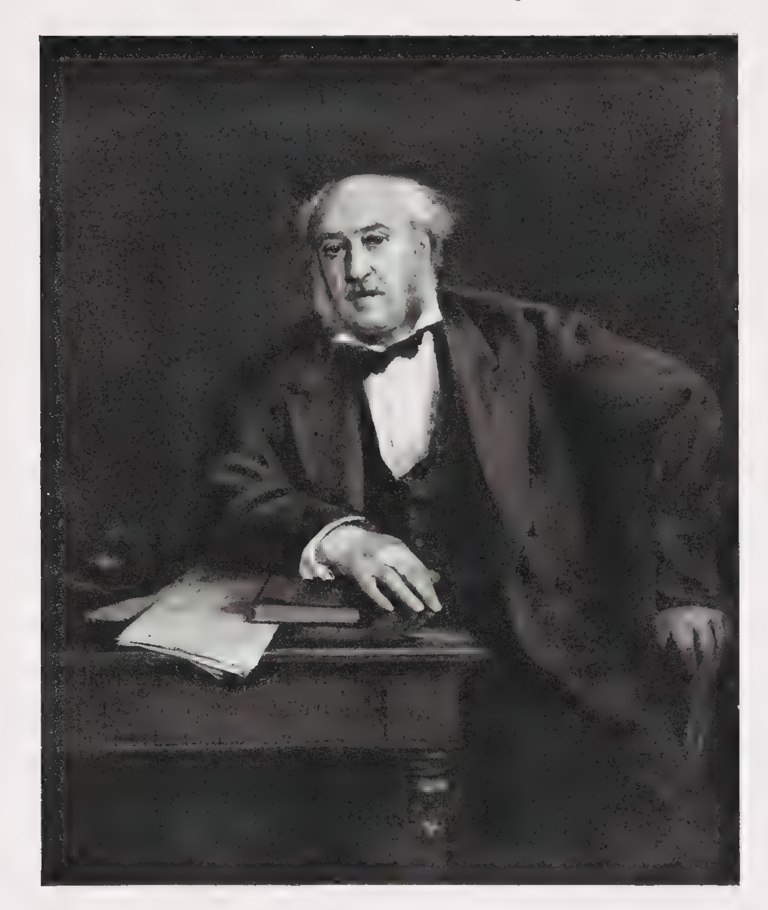
DANS UN JARDIN

CHAPITRE VI

L'INDIVIDU ET LES INDIVIDUS — LE PORTRAIT, PAYSAGE D'AME. LA FIGURE SITUÉE DANS UN MILIEU ACTIF

Les portraits occupent dans l'œuvre de Roll une place trop importante, pour qu'ils ne fassent pas en notre étude l'objet d'un chapitre spécial. Ce n'est pas à dire qu'ils n'émanent pas de l'inspiration qui lui est propre, et qu'ils se caractérisent par des qualités où on ne le retrouve plus : ses portraits, au contraire, appartiennent essentiellement à l'inspiration qui est sienne ; il y apparaît tout entier, et n'eût-il fait que des portraits, ses portraits sont tels que nous n'aurions rien à changer des principes généraux, énoncés devant la nature de ses recherches, et la volonté dont il a manifesté si souvent l'effort.

Le portrait, d'ailleurs, devait être pour lui l'occasion d'une étude infiniment attachante, d'autant plus attachante même, qu'il lui fallait démêler, sans indication de ses modèles, ce sur quoi souvent ses modèles



PORTRAIT DE JULES SIMON

s'appliquaient à lui moins fournir d'indications. A notre époque, où tant d'artistes, — et non des moindres — se tiennent pour satisfaits de n'arriver qu'à une ressemblance approximative des modèles qu'ils ont



LES PLANS DE LA NOUVELLE SORBONNE

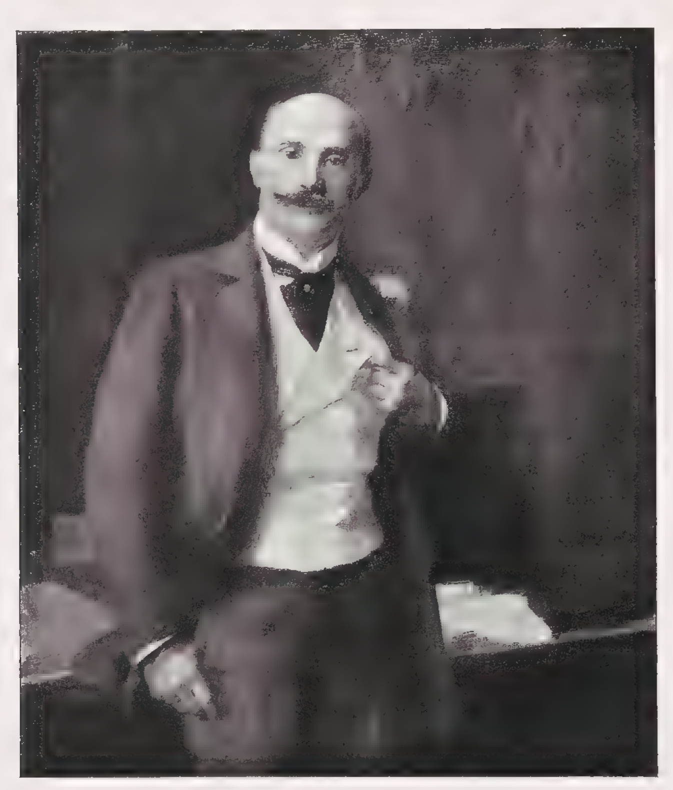
à portraicturer, et cela, non pas, disent-ils, parce qu'ils seraient incapables d'atteindre à la ressemblance absolue, mais parce qu'il leur semble d'un art plus raffiné de s'en éloigner autant que possible et de secouer le joug d'une discipline trop exigeante en sa précision, Roll a affirmé, dès le début de sa carrière, sa volonté de considérer la ressemblance d'un portrait, comme une condition essentielle de cet art; il l'a affirmée également parce qu'il était dans son désir d'être vrai; et pour être vrai, il ne s'est pas tenu seulement à une vaine apparence extérieure, qui peut être quelquefois mensongère, même inconsciemment de la part du modèle; il a été plus loin; il a fouillé d'un regard curieux l'âme de ses modèles, il a déchiffré des énigmes dans leurs moindres gestes, dans leurs attitudes surprises en dehors des heures de pose, et il a donné dans ses portraits des pages de lecture psychologique, qui sont à l'éloge de sa finesse d'observation. A ce titre, il est un des plus remarquables portraitistes de notre temps.


PORTRAIT DE M. ANTONIN PROUST

Dans le portrait, « il s'agit pour le peintre, a dit Sully-Prudhomme, uniquement de bien pénétrer l'essence intérieure du modèle, et toute

son invention se borne à composer le portrait, c'est-à-dire à surprendre le modèle dans l'attitude qui est à la fois la plus naturelle et la plus expressive, et à l'éclairer le plus favorablement pour l'effet pictural, en un mot à créer le motif. »

Mais surprendre le type, en fournir avec précision l'expression objective, cela pourrait suffire à créer un portrait ressemblant, cela ne



PORTRAIT DE M. CAILLAUX

suffirait pas à créer un bon portrait, et Sully-Prudhomme nous expose encore ce qu'il requiert du bon portraitiste, la sympathie entre le peintre et le modèle.



PORTRAIT DE Mme R...

« L'aptitude à la sympathie, écrit-il, ne saurait être trop développée chez le portraitiste. Ne doit-il pas, en effet, ressentir, pour la bien rendre, l'affection morale la plus habituelle au modèle? Qu'un artiste au



PORTRAIT DE M. ALPHAND (1889) — (MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS)

cœur sec puisse discerner, dégager et mettre en saillie les caractères propres au visage d'une personne tendre; qu'un artiste sans profondeur ni finesse d'esprit puisse interpréter l'expression d'un homme de génie ou de goût, c'est ce qui, assurément, paraîtra bien difficile. »

Et de fait cette compréhension intelligente du modèle, cette dépense de soi pour pénétrer le visage qu'il interprète, c'est là ce dont témoignent simplement les portraits de Roll, que ce soient des portraits devenus célèbres, ou simplement des portraits destinés à s'abriter inconnus, dans le silence intime des foyers heureux de les posséder.

C'est ainsi qu'un des portraits les plus beaux de Roll est celui qu'il fit de sa mère, et qu'il garde dans son petit atelier. C'est une œuvre conçue dans le sentiment le plus pur, et le plus simple. Rien qui sente la représentation : une image chère, peinte avec tendresse et vérité : dans un large fauteuil, une dame âgée assise, vêtue de noir ; une dentelle sur les cheveux ; les pieds frileusement posés sur une chaufferette : le visage est d'une gravité souriante : il y a entre le modèle et l'artiste une sympathie non dépourvue d'un peu d'angoisse. Le modèle souhaite d'inspirer au peintre un chef-d'œuvre, par orgueil maternel, et, par orgueil filial, le peintre s'efforce également au chef-d'œuvre ; et l'on peut affirmer que tous deux doivent être satisfaits. Peintre puissant et libre, et audacieux, si l'on se rappelle que ce portrait date de 1878, c'est-à-dire d'un temps où les artistes s'en donnaient à cœur joie des robes de bal, des couleurs claires et des attitudes de poupées mécaniques, Roll ne voulut pas autre chose qu'une expression prise en pleine activité naturelle. Il osa donner une impression de vie intime, un souvenir à la figure aimée, telle qu'il la voyait tous les jours, dans l'habituelle simplicité des heures de confidence et de causerie ; de la vérité et de la vie ; c'est pour cela que l'œuvre nous émeut, qu'elle nous arrête comme ces pages éternelles qui furent créées en d'autres siècles, par les Velasquez, les Van Dyck, les Rubens, les Jordaens, les Rembrandt. Ce portrait fait mieux que marquer le talent du peintre ; il marque la tournure d'esprit de l'homme ; il est une indication précise et précieuse de ses préoccupations psychologiques, préoccupations dont les divers aspects nous sont fournis par d'autres portraits.

Dans le portrait de Mme R... du Salon de 1883, le peintre n'exprime pas moins de tendresse, mais il exprime une autre tendresse : le modèle est debout, en toilette de ville, prêt à sortir (Roll n'isole pas dans ses grands portraits l'image d'un acte qui la situe dans la vie), robe de satin noir à plissés, manteau brodé à bordures de fourrures, les mains



PORTRAIT DE M. PAQUIN

dans un manchon; mais la tête est découverte, et c'est à ce signe que l'on reconnaît l'œuvre pour un portrait et non pour un sujet; la tête se tourne presque de face, les lèvres souriantes, les yeux intelligents, le



PORTRAIT D'ALEXANDRE DUMAS FILS

regard franc, le nez aux narines palpitantes; l'image est composée avec une belle crânerie, spirituelle sans insolence, ferme sans raideur.

Tout autre est le portrait de Mme Jane Hading, daté de 1890, et qui,

par la notoriété de la célèbre comédienne, rentre dans la série des portraits d'apparat. Il y a bien un fauteuil, mais ce fauteuil est garni de moelleux coussins dont le ton sombre fait valoir la blancheur des épaules et des bras nus, le rose incarnadin des joues et des lèvres; il s'agit bien d'un intérieur, mais les fleurs du fond, et les oiseaux d'un paravent et les roses éparpillées aux pieds de la comédienne écartent toute pensée d'étroites intimités; sur la robe, des paillettes de métal mettent des reflets voltigeant comme des ailes de papillons; le bras gauche qui se plie et se relève permet d'admirer une ligne souple et pure; le visage même, d'une beauté impassible, avec des yeux aux paupières un peu lasses, est celui d'une déesse, indulgente aux hommages des humbles mortels enchaînés à sa séduction. Un poète l'a écrit :

« ... Dans le nonchaloir de son être,
Se glisse un frisson d'art exquis,
Par où la passion doit naître!

Ses yeux, aux soudaines clartés,
Disent toute son âme émue,
Ou, par d'étranges fixités,
Font un silence qui remue;

Et les mots emparadisés
Sur sa lèvre aux dictions sûres,
Les mots parfois sont des baisers,
Les mots souvent sont des morsures.

Elle est femme, et muse, et démon :
La grâce s'inventa pour elle,
Elle est l'archet d'un violon,
Dont nos cœurs sont la chanterelle!

Et de fait, jamais la célèbre comédienne n'a été plus complètement exprimée que dans ce portrait de Roll, d'une si haute distinction d'art, et d'une si vraie vérité.

On en pourrait citer d'autres encore où le peintre sut dire parfaitement le modèle qui se prêtait à son observation, tels le portrait de Mme G... debout en toilette de soirée, et écartant son manteau ; une fine



PORTRAIT DE Mme JANE HADING

silhouette qui se détache sur un fond de plantes vertes ; — le portrait de Mme R... *(la femme aux coquelicots)*, vue à mi-corps, le profil à gauche, dessinant sa ligne lumineuse et spirituelle, sur un fond de forêt ; la tête

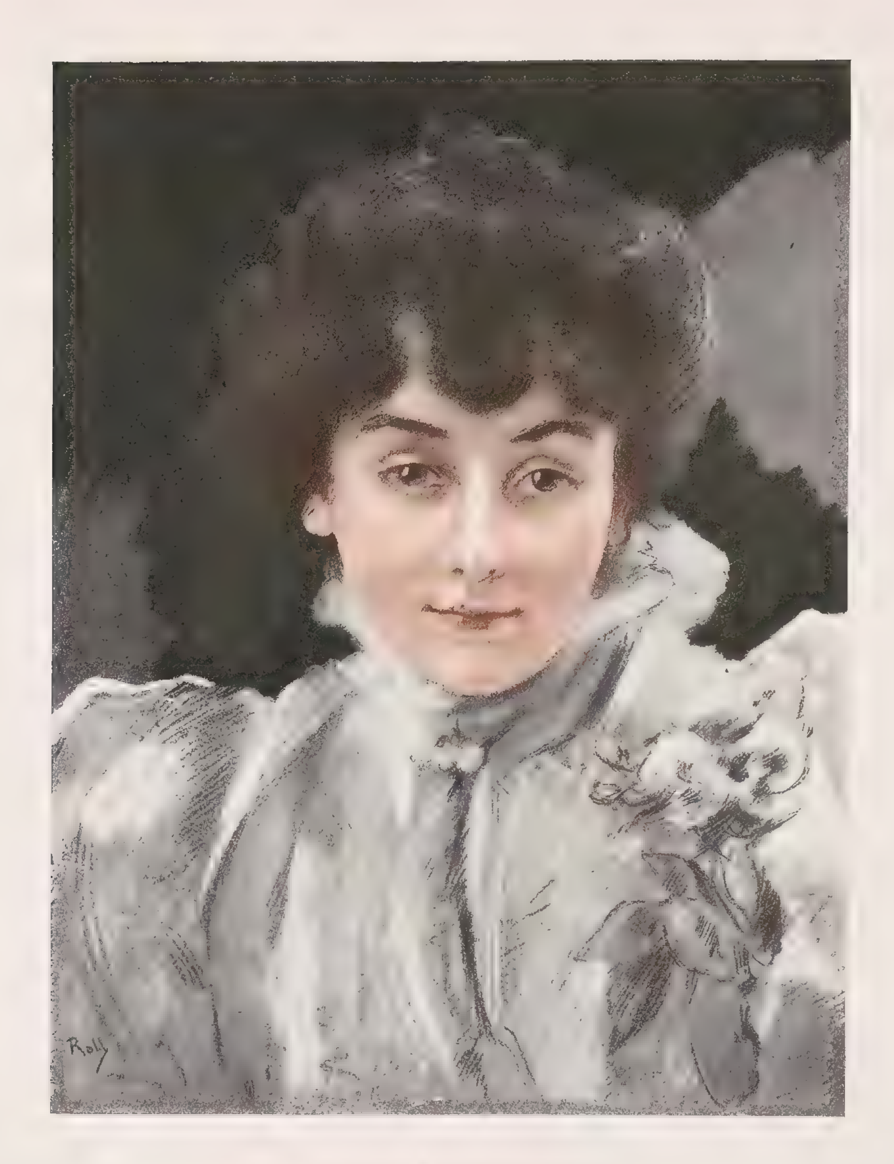
est coiffée d'un chapeau de paille retenu par une bride passée sous le chignon ; le torse est pris dans une casaque au col et rebras de guipure, la main tient quelques coquelicots épanouis ; — le portrait de femme assise, vue de face, le col emmitouflé d'un boa noué négligemment, une toque de fourrure sur les cheveux ondulés; les deux mains abritées frileusement dans la tiédeur d'un manchon. Et je me hâte d'arriver à toute une série de portraits d'hommes, qui sont des œuvres célèbres.

Ainsi le portrait de M. Alphand, daté de 1888. Quel Parisien n'a pas connu M. Alphand, l'éminent directeur des travaux de la Ville de Paris, celui dont la volonté était presque sacrée pour ces messieurs du Conseil municipal, et à qui la Ville de Paris doit des améliorations non discutées. Il est représenté, debout, vu jusqu'à mi-jambes, dans les chantiers de l'Exposition de 1889; un foulard autour du col, le chapeau légèrement incliné sur l'oreille, le pardessus un peu négligé, boutonné; une main fatiguant la poche latérale, l'autre main tenant un paquet de paperasses, où un autre que lui se fût perdu, mais où, lui, puisait le document qui lui permettait de diriger cent affaires à la fois. Et quel regard! La vivacité et la volonté s'y manifestent avec une sorte d'acuité aimable : c'était bien l'homme qui se faisait obéir en souriant — et qui savait même, quand il était nécessaire, se faire obéir autrement.

Un autre portrait, de quelques années antérieures, avait d'ailleurs établi la réputation du peintre; le portrait de Jules Simon : l'ancien ministre est assis, une main appuyée fortement au bras du fauteuil, l'autre main reposant, ainsi que le bras, sur un coin de table; la tête, vue de face, émergeant d'un col blanc nullement empesé, et retenu par une cravate noire, nouée à la diable. Dans ce portrait également, le regard a une intensité extraordinaire. Toute l'intelligence du philosophe et du sociologue y apparaît : il y a de la lumière dans ce front large, il y a une pensée sans cesse en éveil dans ce visage aux impressions changeantes et rapides, et quiconque a entendu le causeur exquis qu'était Jules Simon, le retrouve dans le portrait définitif que Roll a fait de lui; ce portrait a même été pour l'artiste l'occasion de quelques incidents assez plaisants, un entre autres. On sait que Jules Simon était président d'une infinité de Sociétés et de groupements; or, parmi ces groupements



COQUELIN CADET



Portrait de Jeune Fille

sa haute valeur, plus encore que l'autorité qui s'attachait à son nom, et à ses fonctions d'homme public, lui avait suscité quelques jaloux. Un économiste, qui était au nombre de ces derniers, vint demander à Roll



ÉTUDE POUR LE PORTRAIT DU PEINTRE GEORGES BERTRAND

son portrait : mais il voulait un portrait comme celui de Jules Simon, avec, surtout, les mêmes yeux, le même regard. Or, l'économiste en question n'avait ni les yeux, ni l'expressivité du regard de Jules Simon,

et Roll, en peintre consciencieux, avait peint ce modèle, un peu aveugle sur l'intensité de sa propre intelligence, avec le regard qu'il lui voyait réellement. D'où colère de l'économiste qui se trouvait bien éteint à côté de son illustre président. Il ne fallut rien moins que des propos sévères de Roll, qui menaçait de lacérer le portrait de l'économiste mécontent, pour forcer ce dernier à sortir de son entêtement. Ce jour-là Roll avait accompli un tour de force, puisqu'il refusa de donner à un visage qui était terne d'intelligence, une interprétation qui s'en fût montrée illuminée. A côté du portrait de Jules Simon, je veux parler du portrait de M. Octave Gréard, alors vice-recteur de l'Académie de Paris, portrait qui fut fait comme étude pour le tableau commémoratif de l'acceptation des plans de la nouvelle Sorbonne par le président Carnot.

M. Octave Gréard est trop célèbre dans le monde de l'Université, pour qu'il soit nécessaire d'expliquer ici le portrait qu'en a fait le peintre, Pourtant, je suis tenté de m'arrêter devant lui, et d'évoquer du fond de la retraite où il se tient volontairement enfermé, cet homme qui a donné tant d'années à la chose publique. Une pensée puissante, servie par une mémoire extraordinaire; une volonté infaillible sous une affabilité de grand ton; une autorité qui s'excerçait simplement, parce qu'on devinait en ce chef, toujours sur la brèche, un don prodigieux d'organisation; un doigté d'une finesse sans exemple pour jouer de toutes les volontés et aussi de tous les désirs qui s'adressaient à lui, inlassables, et jamais rebutés; une manière à lui de relever les courages défaillants et les espoirs déçus; une bienveillance qui ne manqua jamais de s'exercer, quand l'abondance des sollicitations lui en laissait la possibilité; une activité qui s'intéressait à tout, savait tout, voyait tout, donnait son conseil à tout : tel est le souvenir qui reste de M. Octave Gréard, chez ceux qui furent, soit officiellement, soit occasionnellement, en rapport avec lui. Roll l'a représenté debout, dans cette attitude de méditation qui n'était pas que de la méditation chez lui, mais un temps suspensif, où sans avoir l'air d'y prendre garde, comme absorbé par la résolution dont il allait énoncer le verbe, il vous observait et trouvait la formule à la faveur de laquelle vous auriez pour agréables même les choses qui devaient ne répondre que de très loin à vos désirs. Il me semble qu'en le voyant dans

le portrait de Roll, la haute silhouette bien d'aplomb sur les jambes, une main derrière le dos, la main droite portée en avant, et expressive, il me



HENRI ROCHEFORT

semble que je l'entends parler de sa voix douce et grave, où un auditeur averti savait cependant démêler une ironie quelque peu sceptique.

Roll, dans les deux portraits de M. Octave Gréard, l'étude et l'œuvre réalisée, a donné toute la mesure des nuances, ces nuances que le vice-

recteur de l'Académie de Paris, — bien plus ministre que le ministre lui-même, — était si joliment expert à marquer. Ici, il est seul, il cause, il se livre, — autant qu'un philosophe tel que lui peut bien se livrer ; là, il expose à M. Carnot les plans de la Sorbonne reconstruite, qui est sinon son œuvre, tout au moins l'une de ses œuvres les plus chères, et il le fait avec une condescendance toute de tact. Roll a donné là mieux que des portraits ; il a fait de la chronique documentaire et de l'excellente chronique.

Et j'arrive à trois portraits qui sont tout spécialement caractéristiques, soit par la facture sincère dont ils relèvent, soit à cause des personnages qu'ils représentent ; ce sont les portraits de MM. Damoye, Coquelin cadet et Antonin Proust. Dans le portrait du paysagiste Damoye, il y a une mise en scène qui a ceci de particulier qu'elle n'a pas l'air d'exister. On est à la gare, et le paysagiste passe, en son costume d'excursionniste qui va chercher le motif, sa boîte, ses toiles et son pliant pendus à l'épaule par une bretelle, sa canne et son chapeau à la main ; le paletot déboutonné, le foulard pris sous le col du veston : cela vous a une crânerie étonnante ; je ne crois pas que Roll ose jamais une œuvre plus hardie, plus puissante, plus saine, plus vraie, plus belle. Quand elle a paru au Salon, il y eut quelques grincements de dents, mais les plus rébarbatifs à une manière que l'on reprochait à Manet — en oubliant qu'elle était familière à Goya, et plus loin à Vélasquez — finirent par reconnaître que l'effort de Roll n'était pas à dédaigner, et qu'il ouvrait à l'art français une voie de sincérité où il y avait de belles conquêtes à opérer.

Le portrait de Coquelin cadet pourrait figurer l'apothéose du monologue ; c'était en 1890, l'époque où il n'y avait pas de fête sans Cadet, pas de Cadet sans monologue, si bien qu'on avait composé un mot pour symboliser le comédien et son genre : le monocoquelogue. Regardez-le, il vient de paraître, on rit, on s'esclaffe, et, lui, attend, impeccable en son habit noir et cravaté de blanc ; il va vous servir un de ces morceaux de littérature pour convalescents, une de ces bouffonneries que nulle analyse ne peut — ou ne veut — caractériser, mais qui ont la propriété, heureuse, de vous secouer la rate d'un spasme irrésistible, et de vous



convulser dans la plus folle gaîté. Le portrait est vivant, joyeux, avec un je ne sais quoi de piquant et de drôle qui vous fait souvenir des heures — bien lointaines déjà — où le monologue sévissait.



BUSTE DE Mme P...

Enfin, voici le portrait de M. Antonin Proust. C'était au temps où l'on préparait l'Exposition de 1889; M. Antonin Proust, qui était commissaire général des Beaux-Arts, était en pleine lumière, ayant d'ailleurs donné des gages de son ardent amour pour l'art indépendant,

celui qui ne trouvait devant soi qu'obstacles et qu'embûches, celui à la défense duquel il fallait dépenser de l'énergie et du courage. M. Antonin Proust en dépensa. On se rappelle d'ailleurs quel succès obtint l'Exposition très complète et très méthodique qu'il organisa; succès mérité, qu'on voulut un instant lui marchander. Quoi qu'il soit advenu depuis cette époque, il demeure comme un des hommes qui ont le mieux travaillé à l'émancipation des formules modernes, et puisque l'occasion s'en présente, il faut la saisir de lui rendre justice, en un temps où l'on oublie si rapidement.

Roll l'a représenté debout au milieu du chantier où il devait triompher, avec ce laisser-aller élégant qui lui était habituel; le pan de son pardessus relevé, la main gauche dans la poche du pantalon, la canne retenue sous le bras droit; encore un portrait excellent qui restera.

D'ailleurs il n'est pas un des portraits de Roll qui soit indifférent, et tous mériteraient de nous retenir; le portrait d'Alexandre Dumas fils, qui est demeuré inachevé, à la suite d'un accès de mauvaise humeur, injustifié, de l'écrivain; le portrait d'Henri Rochefort, d'une large et simple exécution; les portraits d'Yves Guyot, du peintre Couturier, de l'amiral Krantz, du peintre Georges Bertrand, de M. Grivot, maire de Bercy, de M. de Fourcaud, l'éminent professeur d'esthétique à l'École des Beaux-Arts, de Mlle Lacaussade, de Mlle Marguerite Jules Simon, de Mme Guignard, de MM. Tirard, Fallières, capitaine Ebner, Paquin, de Mme Waldeck-Rousseau, des Présidents Carnot et Félix Faure, de S. M. l'Empereur de Russie, qui donna au peintre plusieurs séances pour le portrait qui se trouve dans le tableau commémoratif de la pose de la première pierre du pont Alexandre III, enfin, du peintre lui-même qui s'est représenté — il y a près de vingt ans, soyons exact, en 1885 — en bras de chemise, et dessinant.

Au sujet de ce portrait, il faut que je rectifie une petite erreur dont un critique étranger fit état pour exalter l'habileté de Roll. Pour exécuter ce portrait, Roll se servit d'une glace; il se voyait donc le bras gauche à la place du bras droit, et vice versa; et il se peignit tel qu'il se voyait, tenant son pinceau de la main gauche. Le critique en question admira consciencieusement le peintre qui pouvait, selon son désir, peindre



Le peintre Thaulow et sa femme

également bien des deux mains. Je suis obligé, pour ne pas mentir à l'histoire, de déclarer que Roll ne peint que de la main droite, dussé-je enlever à mon confrère d'outre-Rhin l'une des causes, sans doute, de son admiration pour le peintre du *Centenaire* et des *Joies de la vie*.

J'ai dit plus haut que Roll professait un réalisme trop sincère, pour ne pas surprendre ses modèles dans un acte réel; de là l'idée qu'il eut de placer souvent, unis par une même action, deux portraits dans le même cadre; de ceux-là, quelques-uns sont extrêmement remarquables : tel celui qui est intitulé *Mère et enfant* (1891); dans un parc, assise sur une borne, une jeune femme incline légèrement la tête, et pressé à côté d'elle, son enfant met sur sa joue des baisers caressants. Le peintre a exprimé là tout ce qu'il y a de joie tendre chez deux êtres nés l'un de l'autre, et qui, silencieux, goûtent à ce bonheur de deux âmes si étroitement unies qu'elles ne forment qu'une seule âme. Cinq ans après, l'enfant avait grandi, et le maître ne se tint pas de reproduire encore, dans un ensemble, les deux figures aimées et aimantes; et c'est une œuvre exquise également que ce double portrait intitulé *Dans un jardin*, où la jeune mère, vêtue de gris pâle, écoute le sourire de l'enfant rose, debout derrière elle, tout près d'elle, tout près de son oreille, tout près de son cœur!

Ce secret d'expression des sentiments intimes, Roll le possède à un point où bien peu d'artistes d'aujourd'hui sauraient l'égaler. Il a, dans son atelier, un petit tableau qui représente le président Félix Faure avec son petit-fils, dans le jardin de l'Elysée. On sait, — et ce n'est pas faire injure à sa mémoire que de le rappeler — que Félix Faure était fort attaché au protocole; il avait un certain goût pour le panache; il ne lui déplaisait pas que le premier magistrat de la République ne se montrât qu'en un décor solennel de représentation. Pourtant, dans son œuvre, Roll l'a surpris en une heure de détente où il se contentait d'être un grand-père très heureux et très attentif, et les historiens de l'avenir, qui parleront du président Félix Faure, feront bien de s'arrêter un instant à ce portrait, s'ils veulent découvrir un des côtés les plus touchants de sa psychologie.

Enfin, je veux signaler l'exquis portrait du peintre *Thaulow et de*

sa femme; ils sont assis l'un à côté de l'autre, et Thaulow présente une rose à la jeune femme qui sourit et détourne les yeux avec une délicieuse et féminine coquetterie; là, c'est plus que la vie, c'est l'idylle esquissée, avec un charme prenant.

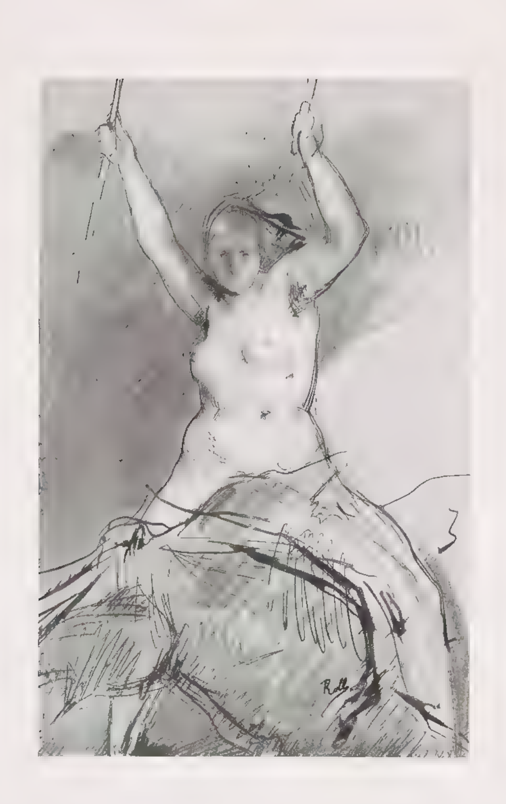
Certes tous les portraits de Roll n'ont pas été signalés; mais ce que j'en ai dit suffit à établir à quelle source il a puisé son inspiration en cette matière, à quelle volonté il a obéi dans la conception de ces images contemporaines, qu'il voulut vivantes en leur temps, et saisies en pleine expansion d'activité. Depuis plusieurs années, Roll s'est laissé tenter par les moyens d'expression de la statuaire, et il a donné quelques bustes qui l'ont justement fait remarquer comme sculpteur. Il a, dès son début en cet art, montré qu'il savait quelles étaient ses conditions essentielles, et il a voulu que sa sculpture fût bien de la sculpture de sculpteur. L'effort était intéressant chez un maître qui a tout demandé à la couleur; mais le nombre de ses œuvres sculptées est encore trop restreint, pour que je puisse utilement l'étudier au point de vue spécial de cette nouvelle production.



CHAPITRE VII

ESTHÉTIQUE DE SENTIMENT — LA VIE PRÈS DU CŒUR.
L'ÉMOTION INTIMISTE







CHAPITRE VII

ESTHÉTIQUE DE SENTIMENT — LA VIE PRÈS DU CŒUR. L'ÉMOTION INTIMISTE

Je suis tenté d'isoler, en quelques pages, l'examen de plusieurs œuvres du maître qui l'eussent classé parmi les peintres de genre, s'il s'y était arrêté, ou mieux, s'il s'y était répété. Ce n'est pas à dire que ces œuvres soient d'une inspiration toute différente de celle qui dicta à son esthétique sa direction originale ; mais elles émanent certainement d'un ensemble de circonstances où il lui était permis de traduire un sentiment plus intime, plus près de son cœur, plus éloigné de ce que l'artiste crée pour le public. Il y a ainsi, dans l'œuvre des peintres, des pages que l'on devine réservées à leur émotion égoïste et, par là, j'entends des pages dont ils sont seuls capables de goûter toute la saveur, toute la pensée créatrice. Il semble même que ce serait les priver d'une

sorte de mystérieux parfum que de les livrer à l'attention — ou à l'inattention — de la foule distraite.

Mais, dans une étude comme celle-ci, il n'est pas permis de les envelopper de silence; d'autant qu'elles établissent que l'artiste qui poursuit un but ne peut quitter la voie qu'il s'est choisie, même lorsqu'il se repose en une œuvre d'à côté, des concepts par lesquels il ponctue les étapes de sa carrière.

Ainsi le *Goûter,* la *Valse*, les *Troyens à Carthage*, le *Retour du bal,* la *Malade* et *Maternité.*

Un jour, le peintre a vu l'enfant gravement assis à table, à l'heure du goûter : sa bonne est près de lui, surveillant l'alimentation, apportant les précautions nécessaires à chaque bouchée prise, stimulant la paresse du petit à manger quand ses jouets le sollicitent, déjouant ses ruses ingénues pour prendre ce qu'on lui défend, et rejeter ce qu'il faut qu'il prenne, toute cette manœuvre difficile que connaissent bien les mères, car il s'agit d'obtenir un résultat, et d'obéir aux règles de l'hygiène, aux injonctions du docteur peut-être, sans provoquer ni larmes, ni entêtement. Roll a dit tout cela, avec beaucoup de tact, d'esprit, et aussi de tendresse. Le petit ne semble pas décidé à céder. Il a les yeux qui sourient, mais je crois bien que les larmes ne sont pas loin sous les paupières; ses lèvres se serrent en une lippe significative; ses mains se ferment avec une volonté où l'on perçoit un caprice; mais la cuiller est là, devant lui, tenue par une main patiente, et, après cette cuiller, il faudra en avaler d'autres, car l'assiettée n'est pas près d'être absorbée. C'est la petite comédie au foyer; c'est de la vérité et de la vie, avec, en plus, une part d'anecdote qu'il est impossible de ne pas apercevoir. Une autre fois, le peintre a remarqué, dans un bal, deux danseurs : une nuque blonde, des cheveux blonds ardents, et une barbe noire, et, dans le mouvement rythmé par la musique, il lui a paru curieux de noter le visage à barbe noire et les belles épaules auxquelles les cheveux faisaient comme un diadème de feu : et c'est la *Valse.*

Dans le tableau du Salon de 1904, c'est le soir; le salon est encombré de fleurs. Le piano est ouvert, une jeune femme joue la partition des Troyens à Carthage, l'œuvre austère et tragique de Berlioz; près d'elle,



RETOUR DU BAL

une violoniste attend, son stradivarius à la main, l'instant d'arracher de la chanterelle la phrase poignante et belle; sur les étoffes, la clarté de la lampe, dont le foyer est dérobé par un bouquet, met des reflets chauds de vieil or : et c'est une délicieuse harmonie d'intimité vivante, telle qu'on ne la voudrait troubler d'aucune parole, telle que doit être une musique d'âmes mariée à la musique du glorieux génie que fut Berlioz.



LA MALADE

Plus loin, c'est Mme Ida, le beau profil calme, et les épaules toutes palpitantes; une page d'anthologie, qui, dans sa simple conception, est une admirable page de réalité et d'humanité. D'aucuns diront peut-être qu'il ne s'agit là que d'une simple étude; ils auront peut-être raison; le tout est de s'entendre sur le sens de ce mot étude, et sur l'extension qui peut lui être donnée; si c'est l'état d'une œuvre résultant d'un travail manuel sans participation cérébrale active, je sais alors un grand nombre d'œuvres réputées tableaux, qui ne sont que des études, et encore des études tout à fait secondaires; mais si l'on admet que l'étude peut être

la réalisation spontanée d'une conception susceptible, sous l'effort d'une heureuse disposition, de revêtir son caractère définitif, si l'on admet qu'elle doit porter la palpitation la plus intime du talent de l'artiste, ce frisson spécial, qui est comme le symbole de la fièvre créatrice, alors je suis d'accord avec ceux qui disent du profil de *Madame Ida* que c'est une étude.

Le sourire errant sur sa lèvre
N'a pas de futile gaîté,
De quelle ardente et jeune fièvre
Son front est-il donc habité?

Lui faudra-t-il aussi connaître
Les durs obstacles du chemin?
Ou le bonheur qui la vit naître
La guidera-t-il par la main?

O paysanne, ô terrienne!
Fleur éclose au milieu des champs,
Ferme ton âme plébéienne
Aux tentations des méchants.

Tes vrais amis sont dans la plaine,
Regarde-les tous assemblés;
Le vent te porte leur haleine :
Ce sont les beaux épis de blés.

Ils lèvent au ciel en silence,
Lorsque le lourd midi s'endort,
Leur front calme qui se balance
Ainsi qu'un vaste encensoir d'or.

Mais bah! fermons l'oreille aux rythmes oubliés, et revenons à ces pages d'intimité que Roll a si fortement animées de son âme.

Le *Retour du bal*, c'est le mouvement de la mondaine un peu lasse, qui se dévêt lentement : elle est vue de dos, tandis que sa femme de

chambre détache le dessus de dentelle de sa jupe noire où des fleurs achèvent de mourir, elle desserre le lacet de son corset; les épaules sont nues, et, dans le geste des bras ramenés en arrière, il y a un effacement des omoplates bien fait pour faire valoir le velouté du dos, les belles matités de la chair souple et ferme et grasse, et l'on est séduit par ce spectacle d'intimité, interprété avec tant de discrétion, qu'il ne se mêle à l'attention nul appétit sensuel. Le mouvement est d'une plastique telle que l'on croirait plutôt voir une figure attique, aux draperies si exactes à souligner l'anatomie de sa pure beauté de lignes, plutôt qu'une forme moderne, toute vibrante d'un frisson contemporain. Et me voici devant une des pages les plus simplement tragiques que Roll ait créées : *la Malade*.

On l'a installée au soleil, à l'air, devant la maison au mur de briques rouges; elle est allongée sur sa chaise d'osier, les jambes abritées sous des couvertures, le torse et la tête enveloppés de châles, le dos appuyé sur un oreiller. Son profil émacié est calme, les paupières sont closes : le sommeil l'a surprise dans l'air vivifiant; le calme a envahi son être : est-elle heureuse? Souffre-t-elle? Devine-t-elle les angoisses qui veillent auprès d'elle?

Oh! l'inoubliable figure! Oh! l'adorable et poignante vision! La femme disparaît : il n'y a plus que l'enfant qui demeure en toute femme malade, l'enfant qui appelle les câlineries, qui cherche le soutien, que l'on voudrait bercer longtemps, toujours, jusqu'à la fin.

Quel rêve s'agite sous ses paupières baissées? A-t-elle l'espoir des jours revenus de joie et de rêve? A-t elle le pressentiment conscient de la vie qui se dérobe, qui se retire, qui s'éparpille; de la force qui s'éteint?

Quelle douleur il y a dans cette noble et pure image! C'est tout le drame de nos misères physiques qui s'y déroule, avec son cortège d'illusions perdues, de blessures dont nulle cicatrice n'adoucit l'acuité, de mélancolie qui enveloppe l'âme d'une triple gaze, au travers de laquelle nulle clarté franche et vive ne peut plus pénétrer. Mais détachons-nous de cette vision désolée. Rappelons-nous ces admirables lignes où Pascal exhale sa passion mystique :

« Il n'est pas juste que nous soyons sans douleur, comme des anges qui n'ont aucun sentiment de la nature ; mais il n'est pas juste aussi que nous soyons sans consolation, comme les païens qui n'ont aucun sentiment de la grâce ; mais il est juste que nous soyons affligés et consolés comme chrétiens, et que la consolation de la grâce l'emporte par-dessus les sentiments de la nature. »

Et puis il y a le recommencement des choses par où l'humanité se continue : et à mesure que des êtres s'effacent dans le passé, voici l'avenir qui grandit. *Maternité !* Voilà l'éternelle consolation. *Maternité !* Roll l'a dit dans son tableau de 1902. C'est la nuit : l'enfant dort, et près de lui, attentive, dans la clarté fantomatique d'une lumière artificielle, la mère veille. Il n'y a de bruit que leurs deux respirations : et tout le monde est contenu dans cet évangile : rien n'existe plus pour cette mère que la chair vivante, issue de sa chair, qui repose béatement et gravement : et c'est l'image heureuse de l'humanité, heureuse, parce que tous les rêves sont permis autour des berceaux, les rêves, ces papillons roses, qui se fanent comme des fleurs !...



CHAPITRE VIII

L'EXALTATION DU TRAVAIL.
COMPRÉHENSION DE LA SYNERGIE SOCIALE — LE SENTIMENT
ET LA FIÈVRE DES FOULES







CHAIR

CHAPITRE VIII

L'EXALTATION DU TRAVAIL.
COMPRÉHENSION DE LA SYNERGIE SOCIALE. — LE SENTIMENT ET LA FIÈVRE DES FOULES

J'ai dit avec quelle ténacité Roll s'était appliqué à traduire la vie; mais, au cours de sa carrière, il y a deux sentiments qui ont empli son âme, justement parce que ce sont des sentiments qui ne peuvent naître que chez un homme qui a regardé profondément la vie et qui en a pénétré les caprices, ou, si l'on veut, les mystères : un sentiment d'admiration tendre pour tout ce qui est le travail, sous quelque forme qu'il se présente, et à quelque degré que cela soit de

l'échelle des êtres, et une immense pitié, qui s'étend à toute l'humanité en faisant sa part à chaque individu. C'est qu'il ne se perd pas en spéculations métaphysiques sur la véritable nature de notre constitution. Philosophe, il a des aspirations générales qui l'élèvent hors de l'individu, hors de la contingence limitée qu'est l'être humain. Mais il voit cependant, comme terme essentiel et primordial de toute activité et de toute vie, la chair, la chair qu'exaspère le sens, que glorifie le devoir, que meurtrit le destin. Et lorsque son regard, au hasard de la route, rencontre cette chair soumise à tous les avatars sociaux ou simplement humains, il ne peut se défendre de s'émouvoir, parce qu'il trouve toujours à côté du mécanisme si énergique et si faible de notre volonté le mécanisme autrement puissant de la fatalité aveugle, qui oppose sa dynamique brutale et souvent triomphante aux plus nobles efforts de synergie sociale.



ÉTUDE POUR LE TRAVAIL



Le Travail

Il y a, dans l'œuvre de Roll, une page qui semble résumer son intime pensée; titre : *Chair*. Dans un coin du salon, à l'écart, loin du bruit, lui et elle se sont isolés : ils sont assis côte à côte : lui, oubliant pour un instant la société, le monde, la lutte, l'effort, tout ce qui n'est pas son être, et la joie intime de son être, s'abandonne, les yeux clos sur l'épaule de la femme, la confidente, l'âme sœur, la chair aimée, la chair d'ivresse, dont la chaude moiteur est à la fois source d'oubli et de rêve. Elle, belle admirablement, avec ses deux rangs de perles au cou, demeure les yeux grands ouverts et profonds, les lèvres jointes, l'air grave; elle se sent forte, auprès de cette tendresse, de tout l'amour qu'elle inspire; elle est là, la génératrice d'humanité, l'inspiratrice du génie, l'être de mystère et d'ingénuité, l'éternelle malade, selon le mot de Michelet, et l'éternelle source de la vie.

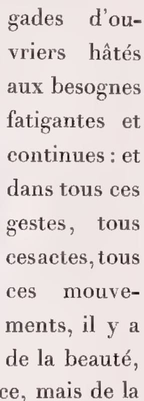
Pour eux deux, en cet instant de silencieuse communion d'âmes, l'univers tout entier est contenu dans leur rapprochement : nulle force contraire ne les contrarie, nulle activité sociale ne les dérobe l'un à l'autre. Mais qu'elles sont rares les heures pareilles d'apaisement! Au prix de quelles tribulations la vie nous les fait payer!

Ici, voici le travail : le travail de construction du pont de Suresnes : des hommes manœuvrent à grand renfort de muscles un de ces lourds pilotis, dont on retient la descente, avec des harpons à chaîne : d'autres appareillent les pierres de taille; d'autres, sur un plancher que supportent des échafauds, poussent les fermes qu'on va monter; plus loin, d'autres ouvriers



ÉTUDE POUR LE TRAVAIL

portent du ciment, des pierres meulières; et, parmi tout ce mouvement, toute cette activité, les tombereaux viennent déverser leurs matériaux, et, dans les fonds, ce sont des cheminées d'usines, dont le panache de fumée parle d'autres chantiers, et d'autres brigades d'ouvriers hâtés aux besognes fatigantes et continues : et dans tous ces gestes, tous ces actes, tous ces mouvements, il y a de la beauté, non de la grâce, mais de la beauté qui signifie harmonie de la force, harmonie des lignes, harmonie de la couleur : cette beauté, Roll l'a fait voir dans cette œuvre de 1885, qu'il a traitée avec une grande allure, et une sobriété de tons, dont il lui eût été facile de s'évader : mais il a conçu et exécuté cette page, comme un évangile de l'homme au travail : pas de déclamation, pas de mélodrame : la vérité, la vérité juste : comme la paraphrase de la parole cruelle de la Genèse : « Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front. »



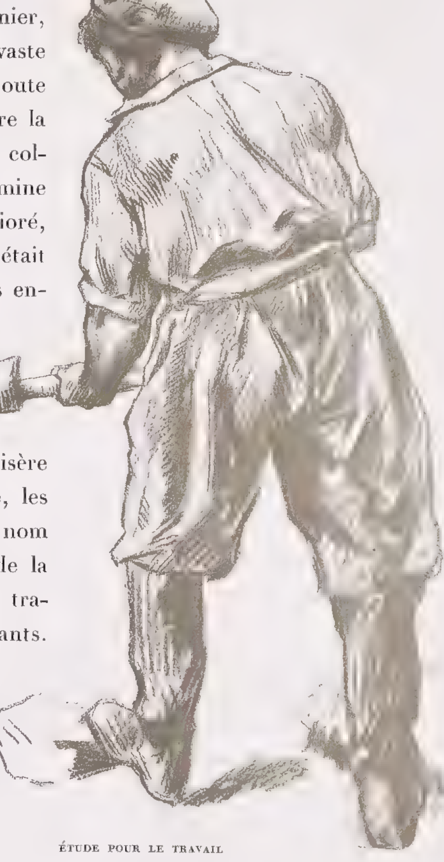


ÉTUDE POUR LE TRAVAIL

A côté du travail régulier, à côté de cet engrenage normal qui



débite l'effort collectif quotidiennement, il y a les heures de ferment, les heures de révolte et de haine, où le prolétariat secoue sa chaîne, avec des bruits de tempête. C'est la *Grève*. Roll avait assisté à l'une de ces catastrophes sociales, dans un centre minier, en 1883, et il a raconté en une vaste composition toute cette misère, toute cette tristesse. Ce n'est pas encore la guerre civile, mais c'est un spasme collectif approchant. Les puits de la mine sont désertés, l'outillage a été détérioré, comme si une horde de pillards était passée par là; des chariots dételés encombrent les voies, barricades improvisées dans un moment de rage et de folie : et là, avec des regards d'affamés, éveillant la pitié par leur misère physique et leur angoisse morale, les grévistes, ceux que les meneurs, au nom du droit sacré de la liberté et de la dignité humaine, ont arrachés au travail, les grévistes attendent, menaçants. L'un, assis, seul en sa détresse, le front have, songe; -- songe-t-il seulement? N'est-il pas plutôt accablé par la faim, l'alcool, et les promesses qu'on lui a arrachées d'obéir à une discipline qui le ruine, à un mot d'ordre auquel il se fait un point d'honneur de se soumettre. Un autre, s'étant saisi d'un pavé, va le lancer au hasard, sur les gendarmes peut-être, dans un besoin de réaction nerveuse; mais sa femme, à temps, le retient. Et d'autres femmes sont là qui souffrent,



ÉTUDE POUR LE TRAVAIL

près de leurs enfants chétifs, anémiés, qui pleurent, qui mourront demain peut-être de privations. Une poignante émotion vous étreint devant cette œuvre : c'est bien cela, la grève, ce mal nécessaire, cette fièvre qui sévit sur tout un pays, cette revanche de l'humanité souverainement aigrie devant les inégalités et les injustices des sociétés organisées; ce haut-le-cœur de la sagesse primitive devant les mensonges imprudents — et impudents — de la civilisation. Depuis longtemps, les forçats du labeur tournaient la meule, et semblaient implacablement entraînés par son mouvement : mais un jour, une voix s'élève, libératrice; un cri d'affranchissement déchire l'air, un grondement retentit précurseur des tempêtes futures : et tout le monde des courbés se redresse : hommes, femmes, vieillards, enfants, tout le monde se rue à l'assaut du bonheur promis, du bonheur entrevu, de la chimère égalitaire; et il n'y a, quand la tempête se calme, qu'un peu plus de misère, un peu plus de détresse, un peu plus d'amertume, et parfois du sang, de la mort, du remords! Oh! les heures fatales! oh! les douloureuses étapes! oh! les nobles souffrances, qui trop souvent ne sont que d'inutiles et surhumaines souffrances! Et tout cela vous traverse l'esprit devant l'œuvre de Roll : ce n'est pas un pamphlet, ce n'est pas une adhésion prolétarienne; c'est l'œuvre d'un homme de cœur qui a dépensé toutes les ressources de son art à dire son émotion, devant le spectacle dont il avait été le témoin, à en dire la grandeur tragique, même terrible.

« L'auteur, a écrit M. de Fourcaud, ne s'est pas inquiété de nous émouvoir par des artifices mélodramatiques ; il n'a fait, dans son œuvre, aucune part à la déclamation. Une philosophie, pourtant, s'en dégage : la leçon de la vérité. Cela vaut, pour peu qu'on y songe, un discours politique et une méditation sur l'emploi des richesses. Certes, les grévistes ont tort souvent : mais sont-ils donc les seuls coupables ? Des meneurs, sans désintéressement maintes fois, les égarent, et les maîtres d'entreprises, sans prudence et sans douceur, s'oublient à les rebuter. Prenons garde aux misères, elles engendrent l'idée des violences. Qui travaille au relèvement des conditions humaines travaille pour la paix. En tout état de cause, le pire ennemi de l'ordre social, c'est la faim.



AU VERT

Ce tableau remarquable a cette utile grandeur qu'il fait réfléchir. Il n'est pas amer ; il n'a pas d'emphase ; il est humain. »

En remontant plus loin dans l'œuvre de Roll, nous trouvons une autre note qui émane cependant du même désir de synthétiser les grandes impressions cueillies par le peintre au jour le jour, les grandes impressions qui trouvent un écho collectif dans l'opinion publique. Dans le *Chantier à Suresnes*, il a célébré le travail, le travail glorifié dans son geste simple et multiple; dans la *Grève des mineurs*, il a marqué l'âpre tristesse du mal de l'homme fait à l'homme par la société; dans l'*Inondation de Toulouse*, il a montré aux prises l'humanité et les éléments : l'humanité luttant désespérément contre le flot qui monte brutal et invincible ; catastrophe qui emprunte son horreur à quelque souvenir de la Genèse, et qu'il faudrait la langue biblique pour décrire.

Un jour la rivière a débordé: les montagnes trop déboisées, les sources se sont mises à verser des torrents inhabituels; et bientôt, hors de son lit, l'eau a envahi la vallée ; le flot monte ; les champs sont couverts, la ville basse n'est plus qu'un lac aux tourbillons furieux et mugissants ; les maisons s'écroulent ; il semble que ce soit la fin de tout ; jusqu'au ciel qui a pris un ton gris lugubre pour assister au désastre ; sur un toit rouge, suprême et chancelant îlot dans cet océan improvisé, des êtres sont réfugiés : une vieille, le front baissé, attend la mort trop lente et trop rapide à venir; près d'elle une fillette regarde, étonnée, ne comprenant pas, ne mesurant pas l'inéluctable abîme où elle va disparaître. Debout, une mère, son dernier-né sur le bras, retient, dans un geste superbe, un autre enfant, qui n'est peut-être plus qu'un cadavre : une barque passe, où des hommes, dans un geste de surhumaine énergie, multiplient l'effort pour les sauvetages. Et la barque lutte, ballottée par des vagues et des remous de tempête: on devine que des mains doivent s'y agripper; et puis, sous l'eau, il y a les usines encore droites, maisons de vie hier encore, qui ne sont plus que récifs de mort, où la coque peut se briser. Et parmi ces clameurs, ces cris, ces appels, ces sanglots, il y a le beuglement des bêtes, de ce bœuf, par exemple, qui s'épuise à tenir la tête hors de l'eau, et dont les yeux injectés de sang disent l'effroi et le désespoir, et plus haut encore, dans l'atmosphère lourde de vapeur, on



La Grève des Mineurs

devine que bientôt ce sera le silence sinistre du néant ; à la surface de l'eau que verra-t-on ? Les débris de bois, d'informes épaves, les derniers témoins matériels de la lutte, et de la mort, de la mort, de la mort! Il fallait à Roll sa jeunesse de 1877, sa belle fougue volontaire, pour oser peindre cette grande toile ; il était allé chercher sur place, en 1875, la vision du spectacle extraordinaire, et il en avait rapporté un document vécu, d'une brutale acuité.



ÉTUDE POUR LA GRÈVE

Il se mit à la besogne avec une conscience que nulle difficulté ne rebuta ; sa composition, là encore, ne poussait pas au mélodrame; certes, dans l'auguste ampleur du sujet, il lui avait semblé nécessaire de manifester quelques souvenirs classiques, comme s'il se fût agi pour lui de peindre le *Déluge*. Mais il sut cependant demeurer moderne, moderne par l'expression des figures, moderne par le réalisme de son exécution, moderne par l'audace de ses mouvements, notamment les deux torses d'hommes qui maneuvrent la barque non pas avec des vigueurs d'athlètes, mais avec des muscles dont la force est décuplée par la lutte suprême qu'ils livrent à l'élément aveugle ; moderne enfin, par sa volonté de traduire la vie, dans une des crises les plus lamentables, où l'histoire de l'humanité lui ait fourni l'occasion de se manifester. Certes, lorsqu'au Salon de 1877 on contempla

cette page tragique, il y eut de la part de quelques juges, conquis à la tradition, des protestations indignées; mais l'opinion fut plus forte, et plusieurs artistes sincères votèrent une récompense au jeune maître qui affirmait si solidement son désir de suivre une voie nouvelle; l'œuvre appartient aujourd'hui au musée du Havre, où tous ceux qui la voient la considèrent comme une des œuvres les plus fortes de la fin du XIXe siècle.



CHAPITRE IX

LA PITIÉ RECELEUSE DE BEAUTÉ — L'INDIVIDU DANS L'HUMANITÉ
ÉVOLUTION ET ÉTERNITÉ — CONCLUSION



ÉTUDE POUR LE TRAVAIL





ÉTUDE POUR LE TRAVAIL.

CHAPITRE IX

LA PITIÉ RECÉLEUSE DE BEAUTÉ — L'INDIVIDU DANS L'HUMANITÉ ÉVOLUTION ET ÉTERNITÉ — CONCLUSION

J'ai indiqué dans les grandes toiles précédemment étudiées quelles étaient les aspirations du peintre vers un idéal intimement issu de toutes les manifestations de la vie : toute une série d'œuvres connues, d'un caractère moins général, des œuvres où l'individu a plus de rôle que la collectivité vont nous permettre de dégager nettement les phénomènes d'induction psychologique qui, chez Roll, aboutissent à des sentiments sociaux, et pourtant humains, de sympathie et de pitié.

« Le véritable objet de l'art, a écrit le regretté maître Guyau, c'est l'expression de la vie. L'art, pour représenter la vie, doit observer deux ordres de loi : les lois qui règlent en nous les *rapports de nos représentations subjectives*, et les lois qui règlent les *conditions objectives* dans lesquelles la vie est possible.... Le grand art est celui qui traite la nature

et la vie, non en allusions, mais en réalités, et qui sent en elle le plus profondément, non pas ce que l'art humain peut le mieux rendre, mais ce qu'il peut, au contraire, le plus difficilement traduire, ce qui est le moins transposable en son domaine. Il faut comprendre combien la vie déborde l'art, pour mettre dans l'art le plus de vie. »



ÉTUDE POUR LE TRAVAIL

Ces lignes semblent avoir été écrites à l'intention de Roll. Il s'est défendu, par l'intérêt même, l'intérêt humain qu'il prit au spectacle de l'humanité, de n'être plus qu'un dilettante ne sentant plus pour sentir, mais pour ramener sa sensation à une expression esthétique, ne donnant par conséquent à la vie réelle que la valeur d'un document au service spécial de son art. Et c'est pour cela qu'après avoir porté son attention sur l'individu placé dans des conditions sociales d'existence, il est arrivé, par une généralisation où le sentiment intime avait plus de part que la nécessité de son art, à le considérer dans des conditions humaines d'existence. S'il en était autrement, son étude lui aurait paru bientôt entachée de monotonie ; il n'y aurait vu que des effets se répétant, incapables de le solliciter sans lassitude, et n'offrant à son intelligence, non plus qu'à sa conception esthétique, un but digne de le passionner.

En tenant le fond vivant de l'art, comme appelant à son aide les idées, les sentiments et les volontés, il a perçu des nuances jusqu'alors inaperçues qui, chaque jour, fournissaient à son besoin de nouveauté ; sa conscience, aiguisée par une observation continue, lui a révélé des sensations plus neuves toujours, plus inédites, et sa carrière, au lieu



L'Inondation

d'être, à l'étape d'un certain progrès, un piétinement sur place, a été une continuelle ascension vers les sommets où s'élargissait sa vision. Et c'est pour cela qu'il nous émeut de son émotion, qu'il y a sympathie entre sa pitié et notre pitié, qu'il y a enharmonie entre son sentiment et celui qu'il réveille en nous, à sa volonté.

« Les hommes passent, et leurs vies avec eux, dit encore Guyau, le sentiment demeure, le sentiment, ou, pour mieux dire, la volonté, puisque tout sentiment est une volonté en germe. Le sentiment est la résultante la plus complexe de l'organisme individuel, et il est en même temps ce qui mourra le moins dans cet organisme ; il est la plus profonde formule de la réalité vivante. Ce qui fait que quelques-uns d'entre nous donnent parfois si facilement leur vie pour un sentiment élevé, c'est que ce sentiment leur apparaît en eux-mêmes plus réel que tous les autres faits secondaires de leur existence individuelle ; c'est avec raison que devant lui tout disparaît, tout s'anéantit. Tel sentiment est plus vraiment nous, que ce qu'on est habitué à appeler notre personne ; il est le cœur qui anime nos membres, et ce qu'il faut avant tout sauver dans la vie, c'est son propre cœur. »

Le *moi* d'un artiste est donc essentiel plus encore que le monde extérieur, pour la création esthétique ; et à un certain point de vue, il ne serait pas excessif d'exiger que l'œuvre d'art fût simplement une manifestation d'état de conscience. Cela expliquerait



ÉTUDE POUR LES JOIES DE LA VIE

même pourquoi de deux artistes puisant dans un même cycle d'idées l'objet de leurs traductions plastiques, l'un fera de la lumière, du mouvement, de la vie, tandis que l'autre n'atteindra qu'à l'inerte, au terne, à l'insignificatif: ici il y aura sève féconde, invention, résurrection; là il y aura banalité et même vulgarité. Le tout, c'est de faire pénétrer l'image que nous procure notre vue, dans un système d'association d'idées qui la particularise ; c'est là la participation personnelle du tempérament de l'artiste, à l'interprétation de la réalité et c'est de l'accord de cette réalité avec cette participation personnelle, reflet intérieur du *moi*, qu'est faite la vérité.

C'est parce que Roll a coordonné les multiples objets de sa vision avec le terme original de son *moi*, qu'il a créé des pages si vivantes d'humanité, qu'il nous attache à une infinité de sensations, dont nous n'aurions peut-être pas, sans lui, perçu l'intime et insaisissable vibration ; il nous prouve une fois de plus que Bacon disait juste en prétendant que l'art exprime ce que la nature n'a fait que bégayer.



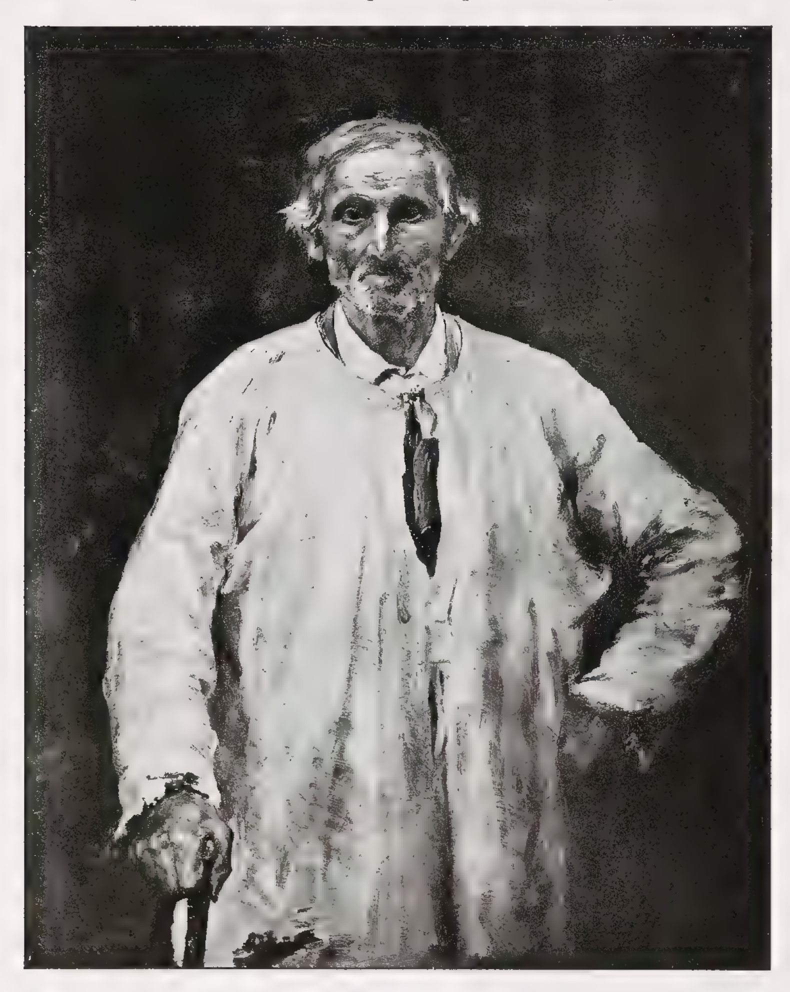
ÉTUDE POUR LE TRAVAIL

Ce qu'il faut louer encore chez lui, c'est que capable de cette philosophie qui lui permit de concevoir l'art comme un retentisse-



MARIANNE OFFRY, CRIEUSE DE VERT

ment de la nature sur son esprit, il n'a pas fait dévier son réalisme vers ce réalisme spécial d'hallucination, qui n'est que le mensonge de l'intensité,



LE VIEUX CARRIER

sans être l'intensité elle-même ; hallucination qu'il faut excuser chez les artistes atteints d'une maladive hyperesthésie. Roll s'est tenu magnifi-

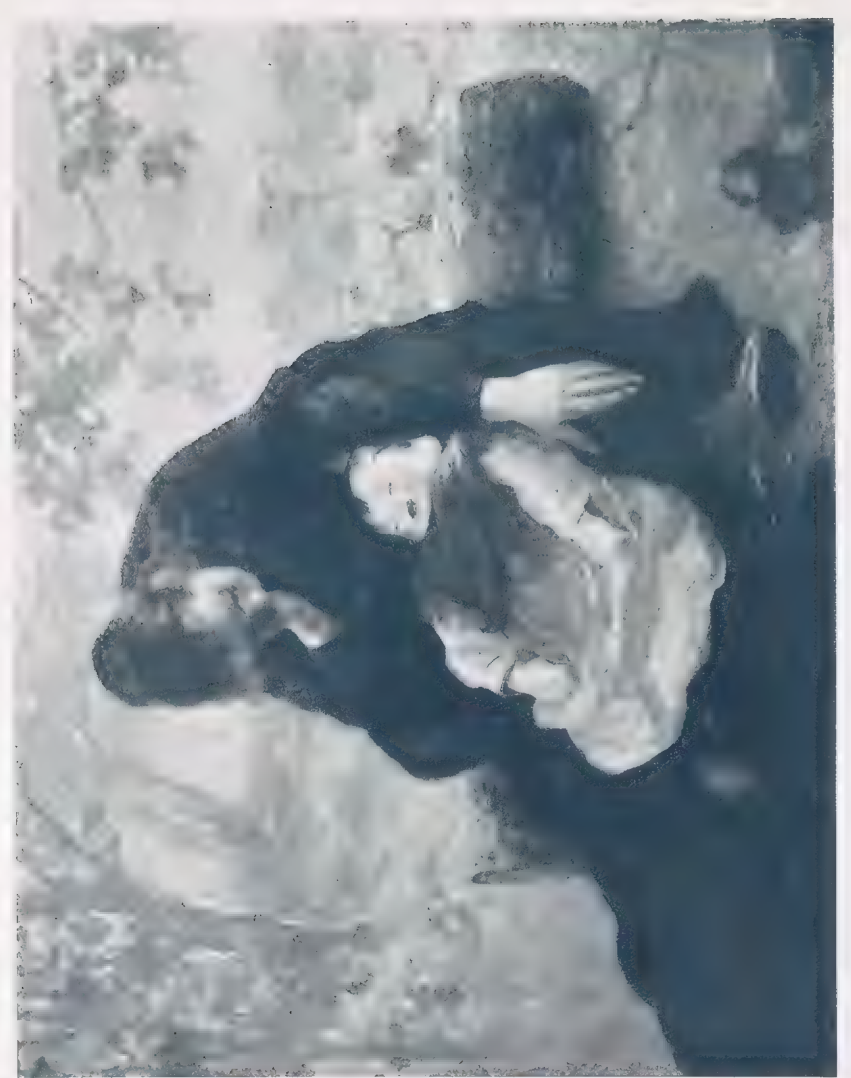
quement au vrai réalisme, à celui qui a pour base la sincérité, c'est-à-dire la capacité de réfléchir, de raisonner, de vérifier la cohérence et l'enchaînement des images fournies par lui, d'après son mode d'interprétation naturelle. Il a voulu l'intensité dans la réalité, et c'est à cela qu'il doit de nous donner une expression de réalité plus grande, et par cela même une impression plus saisissante de vie et de sincérité : « La vie, a dit un philosophe, est la sincérité même ; elle consiste dans le rayonnement régulier et continu de l'activité centrale à travers les organes ; elle a la véracité de la lumière. »

Cette démonstration, encore qu'un peu abstraite, n'était pas inutile, pour comprendre toute la partie des œuvres que je vais avoir à analyser dans ce chapitre.

Ainsi le *Vieux carrier*, qui s'en fut au musée de Bordeaux, après avoir figuré au Salon de 1879 et à l'Exposition universelle de 1889. Il est vu jusqu'à mi-corps, avec sa blouse de travail ; il se tient droit : sa vieille figure, aux rides profondes, aux lèvres sèches, avec sa barbe rare, et sa couronne de cheveux gris, porte cette mélancolie d'une fatigue lentement accumulée, et dont nulle durée de temps ne saurait provoquer le repos. Dans sa rude besogne, commencée à l'adolescence, et toute semée de dangers, il semble qu'il ait contracté l'oubli du rire : il y a des fronts, qui, à demeurer courbés vers la terre, ne connaîtront jamais le rayon ensoleillé de la gaîté.


TÊTE D'OUVRIER

Le *Pécheur*, de 1880, est



LA MÈRE (SÉRIE DES OUVRIERS DE LA TERRE) SALON DE 1904

moins austère, et la *Vieille Picarde*, de 1881 (musée de Béziers), moins



ÉTUDE

douloureuse : mais voici *Rouby, le cimentier*, du Salon de 1884, actuel-

lement au musée de Genève : il est tragique d'expression : debout, sa pelle à la main, le bras droit tremblant le long du corps, la casquette brune cachant le front, il porte dans son regard farouche et humide, toutes les tares de l'irrégulier qu'empoisonne l'alcool. Que vienne l'émeute, et il s'en ira, au premier rang, sans but d'un meilleur avatar à conquérir, poussé par le seul instinct de la destruction. C'est le type du dégénéré que guette la folie, et qui ne quittera le chantier que pour la cellule de l'hospice des aliénés. Et l'on se sent plus porté à le plaindre qu'à le redouter : on ne se demande pas d'où il vient, par suite de quelles secousses il en est arrivé à cette déchéance physique, quelles furent les étapes de son adolescence prodiguée, avant d'atteindre à l'âge mûr dans cet état : il est l'épave, l'épave éternelle qui flotte sur l'océan des grandes villes. Oh! ce regard! oh! ces épaules! Que de chaînes ont dû peser de tout leur poids sur cette nature robuste et pourtant chancelante! Que de tristesses ont dû se réfléchir dans ces miroirs aux lumières troublées!

Marianne Offry, crieuse de vert (1884), actuellement au musée de Pau, nous provoque à plus de sympathie : elle n'est pas une revendication sociale : elle n'est pas une épave; elle est l'humble qui passe dans la vie, avec son cri habituel, nécessaire à ceux qui l'entendent, comme la sonnerie régulière de l'horloge, comme le chant de l'oiseau, comme le bruissement vague des milliers de



CROQUIS



CAHOTIN NORMAND

clameurs indistinctes dont se compose la voix de l'air. Dans le jour, elle s'en va par les rues, en sa vêture sur laquelle le temps et les saisons ont inscrit les averses et les coups de soleil, l'usure et les rapiècements ; elle s'en va, pour un mince profit, vendre sa cueillette, qui pèse, lourde, en son panier : mais on devine, pour elle, dans un coin de banlieue, loin, bien loin pour les pieds vaillants qui ne craignent pas la fatigue, une masure où elle a un foyer; une masure où elle dort à l'abri, d'où elle sort, dès l'aube, reposée, pour aller dans la campagne chercher le vert. Et la voilà justement : c'est bien elle que j'aperçois, marchant derrière le *Cachotin normand* qui s'avance au pas de son vieux cheval, pressant contre lui le petit-fils, endormi; comme il le tient bien, l'enfant heureux, comme il y a de la tendresse dans l'appui que son bras d'aïeul offre au bras de l'enfant : et c'est du silence sous le ciel clair, du silence que rompt parfois le gloussement d'une poule en train de picorer dans l'herbe menue.

Mais il n'y a pas dans le monde des travailleurs que des visages attristés, que des aspects de lassitude, que des sujets à se lamenter. Voilà *Manda Lamétrie, fermière* (1888), qui appartient au musée du Luxembourg. La belle et solide gaillarde, toute pleine de santé! Elle s'avance tenant à bout de son bras fort le seau où elle vient de traire son lait. Son visage a cette franchise plébéienne, qui est presque de la noblesse : le travail a bien alourdi ses attaches, mais tout respire dans son corps de femme faite, la robustesse et la joie de vivre. Sa silhouette se détache en clair sur la croupe de la vache qu'elle vient de traire et sur un fond de verdure et de branches feuillues, où le soleil met des passementeries d'or.

Je cite seulement en passant : *Louise Cothel, nourrice*, et *Femme Regard*, *pauvresse*, deux œuvres qui figuraient au Salon de 1894, pour arriver aux deux œuvres admirables qui portent les titres de *Ouvriers de la terre* et *Exode*, et furent exposées également en 1894. Je ne crois pas que Roll ait exprimé autre part, plus complètement que dans ces pages d'une haute pensée, son âme de philosophe, attendrie devant la misère humaine. On connaît le sujet de *Ouvriers de la terre* : dans un paysage enveloppé du soir qui descend, tandis qu'au ciel, derrière les

gazes mobiles des nuées, s'éveille un croissant de lune, l'homme et la femme portant l'enfant se sont arrêtés exténués.

Sur le sein nourricier, l'enfant s'est endormi :
La mère, par l'œuvre et le devoir harassée,
Gorge au vent, front penché, les yeux clos à demi,
Sur le sol, parmi les herbes, s'est affaissée.

Et, debout, derrière eux, grave et silencieux,
Gardien rempli d'amour, l'ouvrier de la terre
Croit, en les regardant, qu'il regarde les cieux,
Car, sur leurs fronts chéris, plane un divin mystère.

Oh! le silence auguste autour de leur misère! Ils n'apparaissent plus comme les déchets d'une société civilisée; ils rentrent dans l'immense organisme de l'humanité; sont-ils d'aujourd'hui, d'hier, de demain? Ils sont de toujours; le champ où ils sont arrêtés doit être proche de cet éden inhospitalier, d'où partit le premier couple, la première chimère, le premier espoir, la première douleur; ils ne sont pas des individus isolés dans leur dénûment; ils sont l'un des chaînons anonymes de la race des déshérités, qui, plus encore que les pays, franchissent les siècles pour l'éternité.

Mais, dans leur détresse, ils ont la suprême égalité de l'amour; ils ont eu le pouvoir, également donné à tous les êtres, de concevoir et de créer; ils ont créé de la vie, et quand tout les abandonne, quand ils n'ont pas de toit pour s'abriter, ils se retrouvent unis, le cœur près du cœur, leurs angoisses communes moins lourdes à porter, parce qu'ils sont deux à les porter, et qu'il faut encore de la chaleur pour l'enfant assoupi et câlin.

Au moment où cette page fut exposée, des gens s'en furent qui la jugeaient triste à l'excès. Je trouve au contraire qu'elle est consolante : montrer à ceux qui n'ont rien, qu'il leur reste un bien que nul ne peut leur ravir, la tendresse, lien intime des âmes, l'amour, remède contre les défaillances fatales, la palpitation enfin du cœur, qui se repose dans une



Ouvriers de la Terre

heure de communion réfléchie, de toutes les géhennes inventées par la société.

Car il faut de nouvelles forces, pour la lutte qui se poursuit, pour *l'Exode* du couple qui fuit devant la misère, devant l'abandon, devant la honte, devant la mort peut-être; et il faut vivre! il faut vaincre! l'enfant porte l'avenir en lui, et l'enfant veut vivre.

Comme ils s'en vont à travers la plaine! Les herbes méchantes les griffent aux jambes, et trempent leurs chaussures sans nom; le vent souffle sur leurs fronts séchés de fièvre; comme ils s'en vont, à travers la plaine! Ils passeront devant le seuil des chaumières, et nulle parole amie ne leur viendra en aide; ils passeront à travers les villes, et nulle hospitalité ne leur sera offerte; ils traverseront les bois, les champs, les vallées, et nulle voix ne leur criera : C'est ici la fin de votre misère!.... Comme ils s'en vont à travers la plaine!

Mais non! Levez les yeux vers le ciel : la lumière éclate, et la chaleur du rayon vous pénètre; tendez vos bras à la moisson, et vous en aurez votre part; la source court sur le gravier, et son eau pure vous désaltérera; et si, vaincus, défaits, mourants, vous sentez le courage vous abandonner, mettez vos lèvres sur ce front né de votre chair, écoutez battre ce cœur, qui s'est alimenté de votre sang, cherchez dans ces yeux que vous avez ouverts à la vie, et vous le trouverez, le viatique; vous sentirez la force réintégrer vos membres engourdis, et vous serez ressuscités, pour la vie, la bonne vie cruelle, ô les humbles, ô les déchus, ô les désemparés, ô l'humanité!

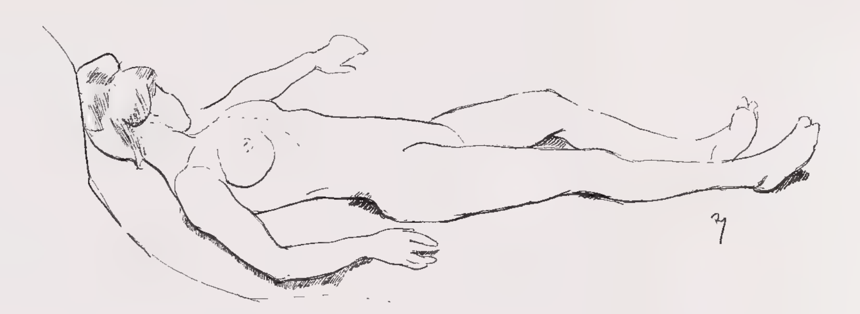
Et vous irez ainsi, jusqu'au jour où seuls, n'ayant plus personne avec qui partager de l'angoisse, vous vous laisserez coucher sur le sol, en une heure de lente agonie; ce sera le *Drame de la terre*, du Salon de 1901, ou le *Calvaire* de 1903.

Mais voici l'*Enfant endormi*, de 1904, l'enfant endormi et rose, et dodu, et calme, sous le regard épuisé de la mère, au milieu d'une campagne où montent les sèves : ce n'est pas encore la possibilité de l'espoir qui fait renaître; c'est toutefois le devoir de résignation qui ordonne de recommencer la lutte, pour aider à vivre, avec cette récompense divine d'un sourire tendre et d'une caresse pure, au réveil!

Dans ces œuvres, Roll a dégagé complètement sa personnalité de peintre et de penseur; que de drames la vie lui a révélés, dont il a donné la synthèse en ces œuvres, qui ne sont pas des éloges, ni des blasphèmes, mais des actes de généreuse pitié, je dirai même une pitié par où il est bien de son temps.

« Il existe, ai-je lu quelque part, au fond de tout individu comme de toute époque, un noyau de sensations vives et de sentiments spontanés, qui lui est commun avec tous les autres individus et toutes les autres époques; c'est le fonds de toute existence; c'est le lieu et le moment, où, en étant le plus soi-même, on se sent devenir autrui, où l'on saisit dans son propre cœur la pulsation profonde et immortelle de la vie. » Mais ce centre, où l'individu se confond avec l'humanité éternelle, n'est qu'un point de la vie mentale; un point qui ne peut constituer l'objet unique de l'art, mais fournit à l'art, quand l'artiste est aussi parfaitement doué que Roll, un objet singulièrement apte à provoquer l'émotion et la sympathie. Le tout est de savoir éviter le trivial dans le réalisme; nous avons vu avec quelle maîtrise Roll a su doubler ce dangereux écueil.

C'est pourquoi l'œuvre de Roll est assuré de vivre; il y a dans son art, en dehors d'une forme et d'une matière, une âme qui vibre, passionnée, éperdue, éternelle.





CATALOGUE

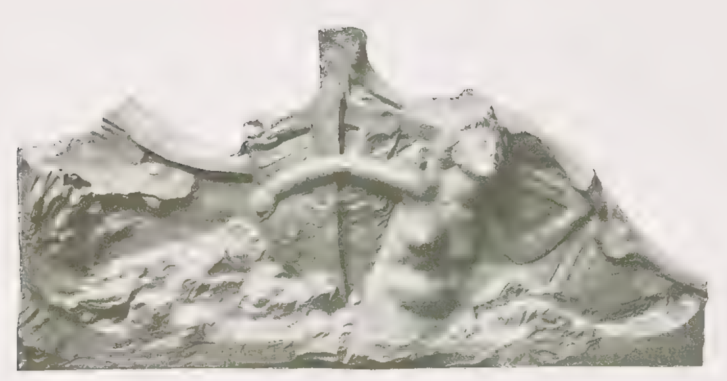
DE

L'ŒUVRE DE ROLL



POUR LE CHANTIER

P7



ÉTUDE POUR LE CADRE D'UNE PEINTURE COMMÉMORATIVE

CATALOGUE

DE

L'ŒUVRE DE ROLL

I. — La Nature et le Paysage.

1869. ENVIRONS DE BACCARAT.

Salon de 1869. Tableau exécuté pour le concours Troyon. Appartient à M. Dessalles.

1872. ROCHERS A ROSCOFF.

(Paysage.) Appartient à M. de Fourcaud.

1875. BAIE DES TRÉPASSÉS. — MER VERTE.

Collection de l'amiral Jaurès.

1879. NATURE MORTE.

(Cafetière et autres objets.) Musée de Saint-Quentin.

1880. GROS TEMPS.

Appartient à M. Thomas.

1881. MARINE AVEC CIEL GRIS.

Appartient à M. Magen.

1881. DUNES AU CROTOY.
Appartient à M. Legros.

1882. MARINE.
(Effet de nuit.) Appartient à M. Florentin.

1882. FLEURS.
Appartient à Mme Deperthes.

1882. GRANDE MARÉE.
(Mer jaune et grise.)

1882. LE SOIR A SAINTE-MARGUERITE.
Appartient à M. Petiet.

1883. L'ALLÉE HERBUE.
(Un bois de sapins.)

1885. DANS LE POTAGER.
(Fleurs et fruits.) Appartient à M. Prévot.

1885. PAYSAGE EN NORMANDIE.
Appartient à M. Ludovic Halévy.

1887. CHAUMIÈRE NORMANDE.
Appartient à M. X., de Grenoble.

1887. SOLEIL COUCHANT A QUIBERVILLE.
Appartient à M. Coquelin Cadet.

1890. AMANDIERS EN FLEURS.
Appartient à M. Rieger.

1890. MER FUNÈBRE.
Appartient à M. Pellisson.

1890. RETOUR DE DOUVRES.
Appartient à M. Skredsvig.

1891. ÉTUDE AU MATIN.
Appartient à M. Bricon.

1892. JARDIN ABANDONNÉ.

1892. LA MARE.
(Paysage en Normandie.) Appartient à M. Le Gall.

1893. PAYSAGE A ERMENONVILLE.
Appartient à M. Rixens.

1893. VIEUX FORT A BELLE-ISLE.

1893. MER FURIEUSE A BELLE-ISLE.
Appartient à Mlle H. D.

1893. CRÉPUSCULE DU MATIN.

1893. ÉTUDE A ERMENONVILLE.
Appartient à M. Gaudez.

1894. FEMME AVEC UN CHIEN.
(Pastel.) Appartient à M. X.



Appartient à M. Siot-Decauville.

1894. MATIN, COUCHER DE LUNE.
(Pastel.)

1894. MATIN GRIS.
(Pastel.)

1894. MATIN ROSE.
(Pastel.)

1896. PREMIERS RAYONS.
Salon de 1896. Appartient à M. Lewishon.

1896. AUTOMNE DANS LA FORÊT.

1896. LE PHARE D'AILLY AU PETIT JOUR.
Appartient au Dr Gauchaz.

1897. RÊVE DE NORMANDIE.

1897. SOLEIL COUCHANT.
(Musée de Château-du-Loir.)

1897. MAISON DE LA MALADE.
(Effet de lune.)

1898. COUCHER DE SOLEIL AU REVARD
(Aix). Appartient à M. Paquin.

1898. LE LAC DU BOURGET.
Appartient à Mme Daniel Lesueur.

1899. COUCHER DE SOLEIL.
(Étude.)

1899. ÉTUDE DU PORTAIL DU TRANSEPT DE LA CATHÉDRALE DE ROUEN.

1899. ROUEN, VU D'UNE FENÊTRE.
Appartient à M. Paquin.

1900. LE NUAGE.
Baie de Villefranche.)

1900. NUIT.
(Baie de Villefranche.) Appartient à M. Bartholomé.

1900. ÉTUDE A SAINT-JEAN, AVEC FEMME EN CORSAGE ROUGE.
Appartient à M. M.

1900. LEVER DE LUNE.
Appartient à M. M. F.

1900. COUCHER DE SOLEIL A FOUESNANT.
Appartient au Dr Abadie.

1900. LE SÉMAPHORE DE BEG-MEIL.
Appartient à M. Jules Dupré.

1900. LA MONTAGNE VERTE.
(Pyrénées.)

1901. ORAGE SUR LA MONTAGNE.
(Corse.)

1901. Vue d'Ajaccio.

1901. Lune sur la mer.
(Bretagne.)

1901. Ville rose.
Appartient à M. Paquin.

1902. La diligence.
(Corse.)

1902. Environs d'Ajaccio.

1902. La Corse l'hiver.
Appartient à M. Ernest May.

1902. Étude a Bastilicaccia.
Appartient à M. Raphaël Leurscher.

1902. Ville des fumées.
(Grasse.)

II. — Les Animaux.

1873. Cheval a Roscoff.
(Cheval bai de l'hôpital de Roscoff.) Appartient à M. A. Ottoz.

1874. Étalon percheron de l'école d'Alfort.
(Un cheval blanc, vu de côté.) Appartient à M. Edm. Simon.

1874. Tête de cheval andalou.
Appartient à M. Yves Guyot.

1875. Cuirassier sur un cheval noir.
Appartient à M. Chaix.

1875. Cuirassier sur un cheval blanc.
Appartient à M. X.

1875. Cheval a Plogoff.
Appartient à M. de Nivière.

1875. Étude de cheval blanc.
Appartient à M. Lafenestre.

1878. Bœufs sous le joug.
Appartient à M. X.

1878. Étude de tête de bœuf.
Musée de Saint-Étienne.

1879. Chevaux.
(Trois chevaux à l'écurie.) Musée de Valenciennes.

1879. Le repos.
(Étude de cheval.) Musée de Prague.



1880. La petite Marie et ses vaches.
(Grand tableau inachevé.) Appartient à M. Rodin.

1880. Chien a la croix.
(Étude à Sainte-Marguerite.)

1883. Taureau a tête noire.
Appartient à M. H. Rochefort.

1883. En Normandie.
Salon de 1883. (Une vache dans un pré.) Palais de Fontainebleau.

1884. Jeune taureau.
Appartient au Cercle Volney

1885. Au paturage.
(Grisaille.) (Une vache furieuse devant laquelle une paysanne se sauve par une barrière.) Appartient au Musée de Grenoble.

1885. Femme au taureau.
Salon de 1885. Appartient au Musée de Buenos-Ayres.

1886. Mulet mort.
(Étude pour *la guerre.*) Appartient à M. Aviat.

1886. Officier a cheval.
Appartient à M. Edmond Simon.

1888. Au trot.
(Enfant à cheval.) Salon de 1888. Appartient à Mme R.

1889. L'enfant au taureau.
Salon de 1889. Musée de Béziers.

1891. Chevaux remontant le galet.
Appartient à M. de Araujo-Gomes.

1895. Enfant au torse nu sur un cheval rouan.
Appartient à un collectionneur d'Algérie.

1896. Étalon du haras du Pin.

1896. Cheval au galop, monté par un soldat sans tête.
Appartient à M. Lewisohn, de New-York.

1902. Chevaux corses.

1902. Étude d'après un étalon corse.

1902. Légende bretonne.

III. — Peintures et Compositions décoratives.

1876. La chasseresse.
Salon de 1876. Appartient à l'Ambassade de France à Constantinople.

1879. La fête de Silène.
Salon de 1879. Musée de Gand.

1879. Femme avec lévrier.
(Projet d'une décoration.) Appartient à Mme Lacaussade.

1889. L'agriculture.
(Carton pour une mosaïque.) Musée de Bordeaux.

1889. L'agriculture.
(Modèle peint pour une mosaïque). République Argentine.

1894. Dessus de porte.
(Sanguine.) Exposition des pastellistes de 1894. Collection Ferdinand Dreyfus.

1895. Les joies de la vie.
Salon de 1895. Hôtel de Ville de Paris. Salon d'entrée.

1896. Rêve en Normandie.
(Etude pour les écoinçons de Rêve et Lune. — Suite des *Joies de la Vie.*

1896. Le laboureur.

1896. Coucher du soleil sur la falaise.
(Deux études pour les écoinçons des Champs et Soleil — de la suite des *Joies de la Vie.*

1896. Étude pour un plafond.
(Pastel.)

1897. Travail et soleil.
RÊVE ET LUNE. (Deux doubles écoinçons pour la décoration du salon d'entrée, à l'Hôtel de Ville de Paris.)

IV. — La ligne et la forme. — Le nu. — Les dessins.

1869. Le soir.
Paysage avec femme nue couchée. Appartient à M. Marcel R...

1872. Dans les rochers.
(Jeune homme nu.) Appartient à M. Hollande.

1873. La bacchante.
Salon de 1873. Ce tableau, refusé par le jury, fut repêché à la demande de Fromentin et proposé pour une récompense.

1873. Enfant nu, assis, tenant un polichinelle.
(Il est assis sur un tapis à fond bleu.) Appartient à M. X...

1878. Femme assise, les bras nus.
(Petit tableau.) Appartient à M. Pellisson.

1879. Femme nue, en plein air.
(Première étude de nu peinte en plein air). Appartient à Mme A. Dumas.

1886. Tête de la nourrice.
(Dessin.)



ÉTUDE (SALON DE 1904)



Mme IDA (SALON DE 1904)

1886. Femme a la chaise.

Salon de 1886. Appartient à M. Barincou.

1887. Profil de rousse.

(Pastel). Appartient à M. Flandrin, de Lyon.

1888. Après le bain.

(Pastel). Appartient à M. Gruet.

1888. Au bord de l'eau.

(Pastel). Appartient à M. Smith.

1888. Femmes nues dans un parc.

Appartient à M. Verstraete.

1889. En été.

Salon de 1889. (Deux femmes dans l'herbe avec un chien et un enfant). Appartient à la Ville de Paris.

1889. Tête de jeune fille, au soleil.

Appartient à M. X..., de Mulhouse.

1889. Femme dans l'herbe (En chemise).

Appartient à M. Laborde.

1889. Profil de rousse.

Appartient à M. Dupré.

1891. Etreintes.

(Deux femmes nues, vues de dos). Salon de 1891. Appartient à M. Renaud.

1891. Jeunes filles dans un parc.

Salon de 1891. Musée de Dieppe.

1891. La femme a l'ombrelle.

Appartient à M. Tragardt.

1892. Femme rieuse.

Appartient à M. Lazare Weiller.

1892. Valse.

(Pastel). Appartient à M. L. Roger-Milès.

1892. Fatalité.

(Pastel). Appartient au New-Club de Bordeaux.

1892. Bourgeoisie.

(Pastel). Appartient à M. Lippmann.

1892. Honte.

(Pastel). Etude de deux femmes nues.

1892. Petite Ève, avec fleur.

Appartient à M. Rixens.

1892. Femmes folles.

(Pastel). Appartient à M. de Bary.

1893. Femme nue assise.

(Pastel). Appartient au Musée de Zurich.

1893. Femme nue avec chemise rose.
Appartient au Dr Goldenstein.
1893. Femme nue en plein air.
Appartient à M. Berthelot.
1894. Nu en plein air.
Appartient à M. Barincou.
1894. Femme nue couchée en plein air.
Appartient à M. L. Morel.
1894. Femme nue debout en plein air.
Appartient à M. Henri Marcel.
1894. Femme nue avec chemise rose.
Appartient à M. Davis.
1895 Femme nue avec draperie blanche.
Appartient à MM. Allart et Noël.
1895. Femme nue en plein air.
(Pastel). Appartient à M. Guérinet.
1896. Grand carton femme nue.
(Sanguine et fusain). Appartient à M. Lelong.
1896. Torse nu avec fourrures.
(Femme endormie). (Exposition centennale de 1900). Appartient à M. Gounouilhou.
1896. Damnée.
(Dessin aux 3 crayons). Appartient à M. Marnier, de Bruxelles.
1896. Pandore.
(Dessin aux 3 crayons). Appartient à M. Siot Decauville.
1896. Sommeil.
(Dessin aux 3 crayons).
1896. Le sommeil.
Salon de 1896. Appartient à M. Cabrit.
1896. Etude de nu, plafonnant.
Appartient à M. Clément.
1897. Femme nue.
(Dessin aux 3 crayons). Appartient à M. Gatineau.
1898. Femme nue couchée.
(Sanguine). Appartient à M. Rémond.
1898. Femme étendue.
(Noir, jaune et blanc). Appartient à M. Davis.
1901. La partie de cartes.
1902. La lecture.
1902. Madame Ida.
(Salon de 1904).

1902. JUNON.

(Étude de Nu.) (Salon de 1904.) Appartient à M. P.

1904. DAMNÉE.

Sanguine. (Salon de 1904).

V. — L'Histoire.

1872. FUYARD BLESSÉ.

Salon de 1872. Musée de Saverne.

1874. DON JUAN ET HAYDÉE.

Salon de 1874. Musée d'Avignon.

1875. HALTE-LA.

Salon de 1874. Musée de Versailles.

1882. LE 14 JUILLET 1880.

Salon de 1882. Musée de la Ville de Paris.

1885. LA VEILLE DES OBSÈQUES DE VICTOR HUGO.

(Étude) Appartient à M. F. Thaulow.

1886. SOLDAT EN MARCHE.

Appartient à M. André Manaut.

1887. LA GUERRE.

Salon de 1887. Musée du Luxembourg.

1890. LA SEINE EN 1889.

(Effet de nuit.) Appartient à Mademoiselle Arnaud.

1891. ALSACIENNE ET LORRAINE.

Musée de Nîmes.

1891. DAME EN CHAPEAU ET TÊTES D'HOMME

Etude pour le Centenaire. Appartient à M. Cahn.

1893. ANNIVERSAIRE DE VICTOR HUGO.

(Dessin rehaussé.) Appartient à M. Paul Meurice

1893. LE CENTENAIRE.

Musée de Versailles.

1897. TÊTE D'ÉTUDE, Mlle D...

— Mlle R...

— Mlle W...

Études pour le tableau des jeunes filles au pont Alexandre.

1897. ÉTUDE DE DEUX JEUNES FILLES.

1897. JEUNE FILLE.

(Pastel.) Musée du Luxembourg.



Appartient à M. Lewisohn.

MATERNITÉ

1899. Souvenir commémoratif de la pose de la première pierre du pont Alexandre III.

Le cadre a été sculpté par Roll. (Versailles.) Le modèle du cadre fondu en étain par Siot-Decauville appartient au Musée des Arts Décoratifs.

VI. — Les Portraits.

1870. Un garde national.

Tableau fait à l'atelier d'après un vieux modèle, le père Lambert, qui était venu poser dans son uniforme de garde national.) Appartient à M. Jagnaux.

1873. Portrait de Mme G...

Médaillon.) Appartient à M. Guillotin.

1876. Portrait de M. Grivot, maire de Bercy.

Salon de 1876. Appartient à M. Grivot.

1877. Portrait du peintre Georges-Bertrand.

Appartient à M. Georges-Bertrand.

1878. Portrait de M. Jules Simon.

Salon de 1878. Appartient à la famille J. Simon.

1878. Portrait de la mère du maitre.

Salon de 1878. Appartient à Mme R...

1878. Portrait de jeune femme.

Exposition Universelle de 1878. (Assise, vue à mi-corps, coiffée d'une toque de fourrure, et tenant un manchon.) Appartient à M. André Manaut.

1878. Portrait de M. Marchal, peintre.

Appartient à M. Marchal.

1879. Portrait de M. Duménil-Marigny, économiste.

Appartient à M. Duménil-Marigny.

1879. Portrait de M. L. Couturier, peintre.

Appartient à M. L. Couturier.

1880. Femme aux coquelicots.

Portrait de profil. Appartient à Mme R...

1880. Portrait de M. de Fourcaud.

Appartient à M. de Fourcaud.

1881. Portrait de M. Alexandre Dumas fils.

Resté inachevé.) Appartient à M. Vasnier, de Reims.

1882. Portrait de M. Theulier, ancien député.

Appartient à M. Theulier.

1883. Portrait de femme. (Debout, vêtue de noir.)

Salon de 1883. Appartient à M. R...

1883. Enfant au soleil.

(Petit portrait en pied.) Appartient à M. Henri.

1884. Portrait de mademoiselle Marg. Jules-Simon.

Appartient à M. G. Simon.

1885. Portrait de mademoiselle Lacaussade.

Appartient à Mlle Lacaussade.

1886. Portrait du peintre Damoye, paysagiste.

Salon de 1886. Appartient à M. Damoye.

1886. Portrait de mademoiselle Lacaussade.

(Dessin.) Appartient à Mlle Lacaussade.

1886. Portrait du peintre Roll, en buste.

(Ce portrait fut peint par Roll, en s'aidant d'une glace; c'est ce qui explique pourquoi le peintre semble tenir son pinceau de la main gauche.) Musée de Bordeaux.

1888. Portrait de madame Lalo.

(La tête.). Appartient à Mme Lalo.

1888. Portrait de mademoiselle P.

(Pastel.) Appartient à M. H. Picard.

1889. Portrait de M. Alphand.

Exposition Universelle de 1889. Appartient à la Ville de Paris.

1889, Portrait de madame Guignard.

Exposition Universelle de 1889. Appartient à M. Guignard.

1889. Portrait de M. Berger.

(Pastel et dessin.)

1889. Étude pour le portrait de M. Alphand.

Appartient à la famille Alphand.

1890. Portrait de madame Jane Hading.

Salon de 1890. Appartient à Mme J. Hading.

1890. Portrait de M. Antonin Proust.

Salon de 1890. (Pastel.) Appartient à M. Antonin Proust.

1890. Portrait de M. Coquelin Cadet.

Salon de 1890. Appartient à M. Coquelin Cadet.

1890. Portrait de M. Yves Guyot.

Salon de 1890. Appartient à M. Yves Guyot

1890. Portrait de madame B.

Salon de 1890. Appartient à M. Cahn.

1891. Portrait de M. Tirard.

Salon de 1891. Musée de Béziers.

1891. Portrait de l'amiral Krantz.

Salon de 1891.

1891. Portrait de madame Tardieu.

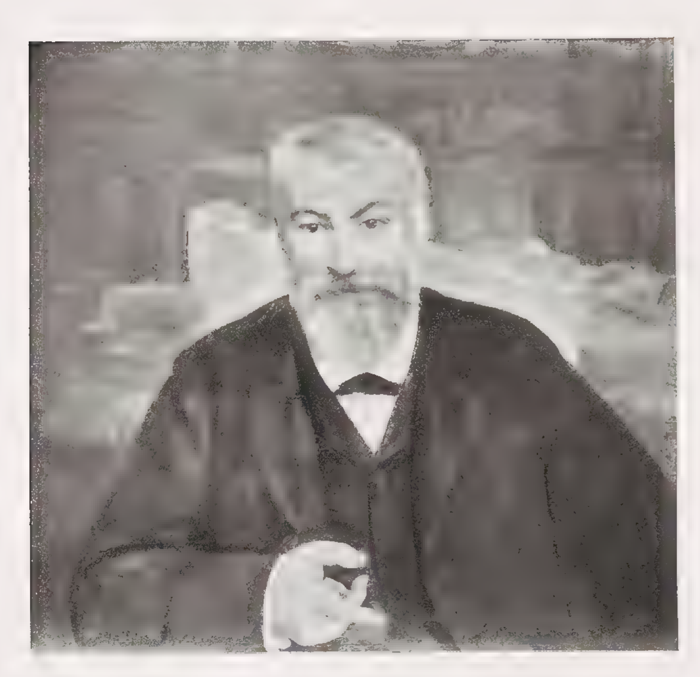
Salon de 1891. Appartient à Mme Tardieu.

1891. Le peintre Thaulow et sa femme.
Salon de 1891. Appartient à M. Thaulow.

1891. Le président Carnot.
Appartient à la famille Carnot.

1891. Portrait de M. Fallières.
Appartient à M. Fallières.

1891. La jeune fille au béret noir.
Appartient à M. Barincou.



PORTRAIT DE M. YVES GUYOT

1891. Polytechnicien.
Appartient à M. André Manaut.

1891. Mère et enfant.
Appartient à M. Pellisson.

1892. Mademoiselle B. L.
Appartient à M. Lucas.

1892. Capitaine Ebner.

Appartient à M. Ebner.

1894. Étude portrait.

(Pastel.

1894. Portrait de M. O. Gréard.

Appartient à M. Gréard.

1895. M. Carnot, président de la république, examinant les plans de la nouvelle Sorbonne.

A la Sorbonne.

1895. Portraits d'enfants.

Appartient à M. J. Reinach.

1896. Portrait de madame W. R.

Salon de 1896. Appartient à M. Waldeck-Rousseau.

1896. Étude pour un portrait de M. Félix Faure.

1896. Tête de peintre.

Appartient à M. Lazare Weiller.

1896. Irlandaise.

(Pastel.) Appartient à M. Schröder.

1896. Dans un jardin.

Salon de 1896. (Une dame en gris et un enfant en rose.) Appartient à M. X., de Bordeaux.

1896. Portrait du petit Berge.

Appartient à Mme Félix Faure.

1897. Portrait de m. Henri Rochefort.

Appartient à M. H. Rochefort.

1897. Petit portrait de mademoiselle F. L...

Appartient à M. Fauré-Lepage.

1897. Étude pour le portrait de l'empereur Nicolas.

— — — du prince Dolgorouky.

— — de la princesse Galitzine.

— — — de mademoiselle Wassilitsikikoff.

Etudes pour les portraits qui se trouvent dans le tableau commémoratif de la pose de la première pierre du pont Alexandre III.

1897. Portrait de madame Murany.

Appartient à M. Murany, de Saint-Pétersbourg.

1899. Portrait de m. P...

Appartient à M. P...

1899. Portrait du peintre Alfred Smith.

Appartient à M. A. Smith.

1899. Portrait de mademoiselle J. P...

Pastel. Appartient à Mlle J. P...



[illegible] Roger Milès

1899. Buste d'André Manaut.
(Bronze.) Appartient à M. André Manaut.

1899. Indifférence.
(Buste marbre.) Dans une collection viennoise.

1900. Vieille bretonne et sa petite fille.
Offert à la tombola pour les Boers.

1900. Les petites du menuisier.
Appartient à M. Holagray.

1900. Petit portrait de Marcel. En pied.

1900. Buste de madame P...
(Marbre.) Appartient à Mme P...

1900. Buste de Marcel Roll.
(Plâtre et bronze.)

1901. Tête de petite fille.
Appartient à M. Allart.

1901. Portrait de mademoiselle H. D...
Appartient à Mlle H. D...

1902. Portrait de M. C...
Appartient à M. Caillaux.

1902. Étude des « Troyens a Carthage. »
Salon de 1904.

VII. — Le Travail et l'Humanité.

1877. L'inondation.
Salon de 1877. Musée du Havre.

1879. Le vieux carrier.
Exposition Universelle de 1889. Musée de Bordeaux.

1879. Le père Joseph.
(Étude peinte.) Appartient à M. Bullier.

1880. Pêcheur.
(Étude.) Appartient à M. Deschamps.

1880. La grève des mineurs.
Salon de 1880. Musée de Valenciennes.

1880. Un mineur.
Appartient à M. Quost.

1880. Femme de mineur.
Appartient à M. Besnard.

1880. Le petit Jules.
(Étude pour la grève des mineurs.) Appartient à M. Hauch.

1880. Gamin portant son frère.
(Étude pour la grève des mineurs.) Appartient à M. Fourchault.

1880. La mine.
(Étude pour la grève des mineurs.) Appartient à M. Vigneron.

1881. Vieille Picarde.
Musée de Béziers.

1882. Vieux matelot.
Cercle des Arts libéraux.

1883. Retour du bal.
(Une jeune femme debout.) Musée de Nantes.

1884. Rouby, cimentier.
Salon de 1884. Musée de Genève.

1884. Marianne Offrey, crieuse de vert.
Salon de 1884. Musée de Pau.

1885. Le travail.
Salon de 1885. Musée de Cognac.

1885. Cachotin normand (Marchand de poissons).
Appartient à un collectionneur de Buenos-Ayres.

1888. Manda Lamettrie, fermière.
Salon de 1888. Musée du Luxembourg.

1890. Le goûter.
(Un enfant que sa bonne fait goûter.) Salon de 1890. Appartient à M. R.

1894. Louise Cattel, nourrice.
Salon de 1894.

1894. Ouvriers de la terre.
Salon de 1894. Appartient à M. Holagray.

1894. Femme Rogard, pauvresse.
Salon de 1894. Appartient à M. Holagray.

1894. Exode.
Salon de 1894. Appartient à la Ville de Paris.

1895. Pauvresse avec un enfant.
(Pastel.) Appartient à M. Jourdan.

1897. La malade.
Musée de Bordeaux.

1897. Le labour.
Appartient à M. Lewisohn.

1897. Le vieux faucheur.
Appartient à M. Cahn.

1897. Servante au pot.
(Pastel.) A M. X. de Bordeaux.

1900. Petits Bretons.

Appartient à Mme Paquin.

1901. Bretonnes en deuil.

1901. La vieille au fagot.

1901. Drame de la terre.

1902. Calvaire.

1902. Maternité.

Appartient à M. Lewisohn.

1903. La mère. (Série des ouvriers de la terre.)

Il faut ajouter à cette nomenclature un grand nombre de dessins, croquis, études, esquisses, carnets de notes, etc.





TABLE

DES

ILLUSTRATIONS HORS TEXTE

HÉLIOGRAVURES

PLANCHES EN COULEUR ET SANGUINES

GRAVURES DANS LE TEXTE



TABLE DES CHAPITRES

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

CHAPITRE VIII

CHAPITRE IX

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE ROLL



CROQUIS POUR LE 14 JUILLET

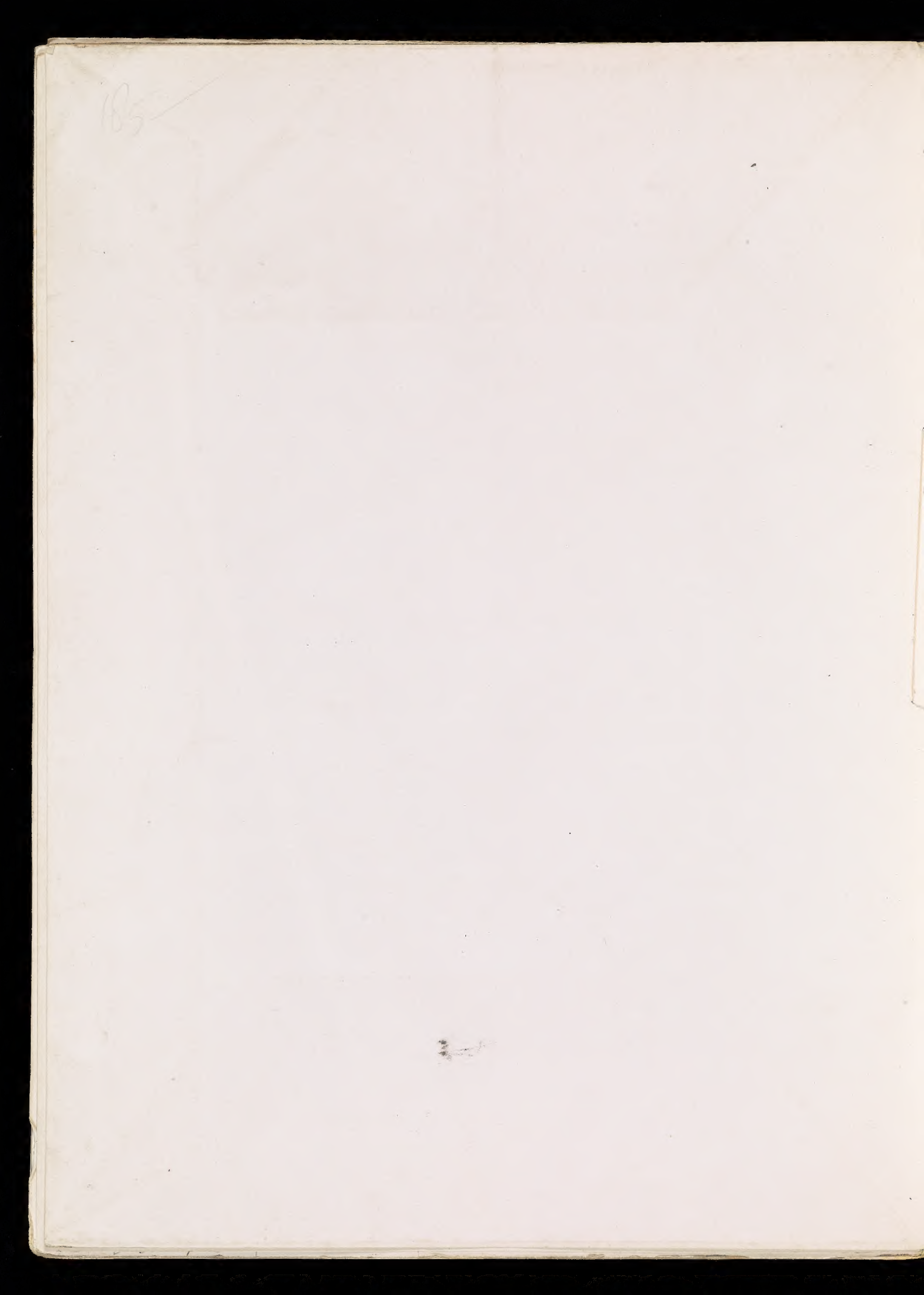
ACHEVÉ D'IMPRIMER

LE 26 MAI 1904

PAR

A. LAHURE

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01777 9089



S28/1

(N° 101)

C 488
U 200